unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

KATIANE IGLESIAS ROCHA ARAUJO

O TEATRO DO MUNDO NO MUNDO DO TEATRO:

A OBRA DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

ARARAQUARA
2013

KATIANE IGLESIAS ROCHA ARAUJO

O TEATRO DO MUNDO NO MUNDO DO TEATRO:

A OBRA DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: FUNDECT/MS

ARARAQUARA
2013

Araujo, Katiane Iglesias Rocha
O teatro do mundo no mundo do teatro: a obra de Paulo Corrêa de Oliveira / Katiane Iglesias Rocha Araujo – 2013
231 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

l. Oliveira, Paulo Corrêa de. 2. Literatura. 3. Teatro. 4. História. 5. Ficção. I. Título.

KATIANE IGLESIAS ROCHA ARAUJO

O TEATRO DO MUNDO NO MUNDO DO TEATRO:

A OBRA DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: FUNDECT/MS

Data da defesa: 28/05/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:	**Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan** FCL / UNESP – *campus* de Araraquara
Membro Titular:	**Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo** DLE / CCHS / UFMS – *campus* de Campo Grande
Membro Titular:	**Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha** FCHS / UNESP – *campus* de Franca
Membro Titular:	**Prof. Dr. Emerson Calil Rossetti** FIRA – Faculdades Integradas Regionais de Avaré, SP
Membro Titular:	**Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti** FCL / UNESP – *campus* de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus mestres, da academia e da vida, que
cederam dedicação, tempo, paciência e ideias para
a formação do ser que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por viabilizar meus sonhos por caminhos nunca antes imaginados por mim.

Aos amados Marcelo, Lucas e Fernanda, pela compreensão, incentivo e constante presença, mesmo nas ausências.

Aos Meus pais, Wilson e Adarlene, por cederem parte de si e de suas vidas, com amor, zelo e empenho, sendo sempre os primeiros incentivadores de cada passo vencido.

A Paulo Corrêa de Oliveira, que cedeu seus textos originais para a pesquisa realizada, e que esteve aberto ao diálogo em agradáveis conversas sobre teatro e literatura.

Ao Prof. Luiz Gonzaga Marchezan, pela orientação neste trabalho e por compartilhar suas ideias e opiniões com amizade e coerência acadêmica.

À Profª. Maria Adélia Menegazzo, orientadora da Iniciação Científica e do Mestrado, que possibilitou o semear, o florescer e o frutificar do trabalho agora colhido.

Às professoras componentes da banca de qualificação, Profª. Elizabete Sanches Rocha e Profª. Maria Adélia Menegazzo, pelas significativas observações e sugestões feitas para o amadurecimento desta tese.

Aos Professores do Programa, pelas diferentes contribuições.

À Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT), pela concessão de bolsa de estudos nos dois primeiros anos do curso.

Ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), na Unidade Estadual do Mato Grosso do Sul, por possibilitar-me conciliar estudos acadêmicos e atribuições profissionais nos dois últimos anos da pesquisa.

“Macondo (viveu) num permanente vaivém do alvoroço ao desencanto, da dúvida à revelação, ao extremo de já ninguém poder saber com certeza onde estavam os limites da realidade. Era uma intrincada maçaroca de verdades e miragens [...]”.

(GARCÍA MÁRQUES, 2007, p. 217)

RESUMO

As formas da representação do mundo na literatura ocupam lugar de relevância entre os conceitos da teoria literária, e mostram que o modo do olhar do homem sobre questões sociais, culturais e históricas permeiam as formas de expressão da sua arte. Nesse contexto, o dramaturgo Paulo Corrêa de Oliveira revê a história sul-mato-grossense e relê a literatura ocidental por meio de suas produções teatrais, no âmbito de um processo de criação que possibilita uma visada mais crítica sobre as coisas, retirando-as da mesmice. Em uma linguagem teatral que se insere no teatro moderno brasileiro, temáticas históricas e socioculturais aliadas a questões estéticas são exploradas nas peças do teatrólogo e aparecem como possibilidade de reflexão acerca da tradição de um local, tanto em relação aos fatos tidos como reais, provenientes de um discurso histórico, como àqueles sabidamente perpassados pela ficção, vindos de uma relação de intertextualidade com a literatura, com o teatro ocidental. Verifica-se, assim, uma manobra criativa que envolve o embate entre Fato e Ficção, que alarga o tablado das produções daquele homem do teatro.

Palavras-chave: Paulo Corrêa de Oliveira, Literatura, Teatro, História, Ficção.

RÉSUMÉ

Les formes de la représentation du monde dans la littérature occupent une place importante parmi les concepts de la théorie littéraire , et montrent que la façon du regard de l'homme sur les questions socialles, culturelles et historiques passent à travers les formes d'expression de son art. Dans ce contexte, le dramaturge Paulo Corrêa de Oliveira revoit l'histoire de l'état Mato Grosso do Sul (Brésil) et relit la littérature occidentale à travers ses productions théatrales, dans un processus de création qui permet une visée plus critiques sur les choses, les retirant de la monotonie. Dans un langage théâtral qui s'insère dans le théâtre moderne brésilien, des thématiques historiques et socioculturelles alliées aux questions estéthiques sont explorées dans les pièces du théâtrologue et paraissent comme une possibilite de refléxion sur la tradition d'un lieu, aussi par rapport aux faits conçus comme réels, issus d'un discours historique que ceux frôlés par la fiction, venus d'une relation d'intertextualité avec la littérature, avec le théâtre occidental. On vérifie ainsi une opération créative qui consiste à l'affrontement entre le fait et la fiction qui élargie la scène des productions de cet homme du théâtre.

Mots clés: Paulo Corrêa de Oliveira, Littérature, Théatre, Histoire, Fiction.

SUMÁRIO

PROÊMIO.....12
INTRODUÇÃO.....14

1 DA CENA E DA LETRA.....18
1.1 O teatro no cenário brasileiro a partir de 1930.....29
1.2 Memória do teatro no Mato Grosso do Sul.....43
1.3 Uma voz do teatro no Mato Grosso do Sul: traços biográficos de Paulo Corrêa de Oliveira.....49

2 O TEATRO DO MUNDO NO MUNDO DO TEATRO.....58
2.1 *Mímesis* – elo ou ruptura?.....67
2.2 Fato e Ficção.....72

3. INVENÇÃO E AÇÃO: TRAÇOS ESTÉTICOS DO TEATRO DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA.....77
3.1 A reinvenção da tradição: revendo os fatos.....80
3.2 Trocas e intercâmbios: relendo a ficção.....112

4 ELEMENTOS ÉPICOS EM PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA: ESTUDO DAS PEÇAS *ERA UMA VEZ... XEREZ* E *MATE E VIDA TERERÉ*.....134
4.1 Elementos Épicos observados nas peças.....149
4.2 O sertão: noção de autoconhecimento.....156

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....160

REFERÊNCIAS.....164

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....170

ANEXOS.....173

ANEXO A – Folheto da peça *Era uma vez...Xerez*.....174

ANEXO B – Folheto da peça *Um certo capitão Silvino Jacques*.....176

ANEXO C – Folheto da peça *Divina MS Comédia*.....180

ANEXO D – Folheto da peça *Tempo de Taunay*.....184

ANEXO E – Folheto da peça *Um trem para o Pantanal*.....188

ANEXO F – Folheto da peça *Fronteiridade*.....192

ANEXO G – Folheto da peça *Dom Quixote, a peça*.....196

ANEXO H – Folheto da peça *Terras Terena*.....200

ANEXO I – Folheto da peça *O afeto que se encerra*.....204

ANEXO J – Folheto da peça *Gran Circo Centenário*.....208

ANEXO K – Folheto da peça *Morte Kaiowá*.....212

ANEXO L – Folheto da peça *Canivete 34-36*.....215

ANEXO M – Folheto da peça *Mate e Vida Tereré*.....219

ANEXO N – Folheto da peça *Cine Glória*.....223

ANEXO O – Folheto da peça *Alegria*.....227

PROÊMIO

A presente pesquisa proposta como tese de doutoramento é resultado de um caminho iniciado ainda na graduação. O estudo das representações literárias configurava o eixo temático do projeto de pesquisa que se vinculava ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado "Representações Literárias dos Povos do Mercosul", desenvolvido pelo Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, unindo os cursos de Letras e Jornalismo, nos anos de 2000 e 2001. O *corpus* de análise privilegiava obras literárias de autores latino-americanos, membros ou associados ao Mercosul, contemplando a análise da maneira como um suposto discurso de homogeneidade cultural, trazido pelo bloco econômico, não representava a verdadeira heterogeneidade sócio-histórica e cultural daqueles países, diversidade essa analisada por meio das representações advindas do discurso literário.

A questão da representação literária, considerada a partir da atualização do conceito de *mímesis*, conforme proposta de Luiz Costa Lima (1981; 2000) e Antoine Compagnon (2003), assim como outros teóricos que pensaram tal conceito na teoria literária, passou a motivar, desde então, uma pesquisa que se pretendia mais contextualizada na realidade sócio-histórica e cultural do Estado de Mato Grosso do Sul. Assim, embasando-se na linha de pesquisa Literatura e estudos regionais, culturais e interculturais, passou-se ao Programa de Mestrado em Letras, área de concentração em Estudos Literários, iniciado em 2003 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas, momento em que se adotou tal temática, com a dissertação "Literatura e Representação: um olhar sobre Mato Grosso do Sul". Para desenvolver a dissertação foi realizado um levantamento das produções literárias locais; a partir desse levantamento foram selecionadas obras da literatura sul-mato-grossense conforme a relevância para o tema então em estudo, e, com o respaldo desses textos literários previamente analisados e escolhidos, foram delimitados os autores a serem estudados.

A seleção do *corpus* da pesquisa de Mestrado apoiou-se, portanto, na produção literária como linguagem que apresenta determinadas características que lhe são peculiares. Foram analisadas, assim, obras de quatro autores: os poetas Manoel de Barros e Emmanuel

Marinho; o teatrólogo Paulo Corrêa de Oliveira e o escritor Abílio Leite de Barros, na perspectiva teórica - *mímesis* e representação; cultura e identidade.

Por tratar-se de uma pesquisa que tinha um *corpus* de análise variado, não foram consideradas todas as obras dos autores estudados, mas aquelas que, tendo em vista os objetivos do estudo, que analisava a representação literária, demonstrassem estilo autoral, autonomia da obra literária, construindo textos que não estivessem fechados pelo ufanismo do culto à cor local, mas que, mesmo tendo como ponto de partida o estado de Mato Grosso do Sul, atingissem uma amplidão de efeitos de sentido e imagens, dado que a palavra é representação e não acata limitações e cerceamentos exteriores ao texto.

Após conclusão do Mestrado, em março de 2005, as questões relativas à composição literária de Paulo Corrêa de Oliveira, ainda não publicada em sua totalidade, pedia um estudo mais apurado, fato que impulsiona, agora, a pesquisa presente, iniciada em 2009, no Doutorado em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara. Assim, no âmbito da tese de doutorado pretende-se: aprofundar as análises das peças teatrais do autor, visualizando aspectos ainda não estudados nos textos escritos entre os anos de 1978 e 1997 em sua atuação no grupo do CERA, estudando-as de forma a conhecer melhor a produção de Paulo Corrêa de Oliveira, evidenciando os traços que o caracterizam como um autor de estilo próprio e o situam no contexto do teatro moderno.

INTRODUÇÃO

Verdades e miragens têm permeado a intrincada quantidade de textos e intertextos que compõem o universo criativo da literatura por anos, séculos, milênios. A gênese de mundos feitos de papel e tinta, sustentados pelo verbo, provêm de uma necessidade humana de criar e de se ver criadora, como já sustentava Aristóteles ao tratar da *mímesis* na sua *Poética*. Mas muito além de ser apenas imitação da realidade, essa criação ecoa seus efeitos de sentido naquele que a recebe, e nesse ínterim, o "artístico é uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte" (BAKHTIN, 1976, 4) A obra criada, por sua vez, tecido de ideias, visões e invenções motivou, e motiva, entusiasmadas leituras e acalorados debates no tênue espaço que une leitor e estudioso de literatura. A subjetividade, certamente, perpassa não só o produto da ação autoral, mas também os produtos da ação do leitor estudioso, que se desdobra sobre seu objeto de análise buscando ser imparcial e direto, mesmo que a ação do homem esteja envolta nas representações que o constituem como sujeito, que formam sua individualidade, e que o situam no mundo do real.

Falar de literatura é, também, falar da representação – retomar a *mímesis* não simplesmente enquanto cópia ou reflexo, mas como réplica à realidade. Aliar o estudo da literatura à análise de textos dramáticos consolida este contexto, uma vez que "[...] o teatro – como toda forma de arte – é um ponto de vista sobre o real" (FACHIN, 2000, p. 272).

Há diferenças essenciais entre o verdadeiro e o real, o ficcional e o histórico. Bakhtin (1976) já considerava que, na vida, um enunciado motivado pela visão de uma paisagem não é o mesmo que olhar essa mesma paisagem através da janela, com suas cores e formas da natureza. Quando se recriam essas cores e formas por meio da linguagem, atribuem-se a elas novas nuances e novos contornos, estabelecidos pelo contexto pragmático que sustenta sua significação, ou "melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação" (BAKHTIN, 1976, p.4). Dessa maneira, tentar olhar pelos olhos do outro é acatar dele suas impressões, seu ponto de vista; assim, a situação pragmática do enunciado estará impregnando-o em seu significado: "[...] cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma

‘senha’ conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social”. Na vida, o sentido atribuído a uma mesma cena do real estará essencialmente integrada à situação pragmática que a captou, isso porque “a unidade material do mundo que entra no horizonte dos falantes [...] e da unidade das condições reais de vida que geram uma comunidade de julgamentos de valor” é o que determina esse fenômeno fundamentalmente social (BAKHTIN, 1976, p. 6).

Por outro lado, no enunciado literário todo o imediatismo da situação pragmática não está posto em relevo para se designar a significação, que não está, no entanto, imune a ele. A obra dependerá da atualização do leitor em tempo e espaço distintos daqueles vivenciados pelo autor, mas as marcas desse último impregnam seu texto. Cabe lembrar que o universo constitutivo da obra em si está ligado à sua estrutura, entendida também como percepção do conteúdo que carrega consigo:

> Na poesia, como na vida, o discurso verbal é o ‘cenário’ de um evento. A percepção artística competente representa-o de novo, sensivelmente inferindo, das palavras e das formas de sua organização, as interrelações vivas, específicas, do autor com o mundo que ele descreve, e entrando nessas interrelações como um terceiro participante (o papel do ouvinte) (BAKHTIN, 1976, p.12).

E nessas inter-relações os aspectos puramente biográficos, referenciais ou da natureza do leitor ficam do lado de fora do texto, enquanto um universo especificamente literário é construído no interior da obra, visto que:

> A contemplação artística via leitura de uma obra poética começa, certamente, do grafema (a imagem visual de palavras escritas ou impressas), mas no instante mesmo dessa percepção esta imagem visual dá lugar para, e é quase obliterada por outros fatores verbais – articulação, imagem sonora, entoação, significado – e esses fatores eventualmente nos levam por completo para além da fronteira do verbal. E assim pode-se dizer que o fator puramente linguístico de uma obra está para o todo artístico como o grafema está para o todo verbal (BAKHTIN, 1976, p. 12).

É nessa segunda situação, a do discurso na arte, que se situa esse trabalho. Nas obras de Paulo Corrêa de Oliveira há uma tensão entre história e ficção, que coabitam o interior de suas obras. O autor produziu ao todo dezenove peças teatrais de autoria individual no período que compreende os anos de 1979 a 1997, época em que lecionou no Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA[1]), atuando também no grupo de teatro amador que tinha o

[1] Doravante utilizar-se-á somente a sigla CERA para denominar o Centro de Educação Rural de Aquidauana.

mesmo nome do centro de ensino, e uma peça de autoria coletiva do grupo, em 1978, podendo-se notar já nos vinte títulos um olhar voltado para aspectos históricos, sociais e culturais que eram postos em cena: *Estamos aí* (1978); *Retirada da Laguna, Revivida* (1979); *Quem ouvir, favor avisar* (1980); *De um povo heróico, o brado Kadiwéu* (1981); *Cara e coragem* (1982); *Era uma vez... Xerez* (1983); *Um certo Capitão Silvino Jacques* (1984); *Divina MS Comédia* (1985); *Tempo de Taunay* (1986); *Um Trem para o Pantanal* (1987); *Fronteiridade* (1988); *Dom Quixote, a Peça* (1989); *Terras Terena* (1990); *O Afeto que se Encerra* (1991); *Gran Circo Centenário* (1992); *Morte Kaiowá* (1993); *Canivete 34-36* (1994); *Mate e Vida Tereré* (1995); *Cine Glória* (1996); *Alegria* (1997)[2].

Há que se ressaltar, ainda, numa pesquisa situada no âmbito dos Estudos Literários, a relevância dada à palavra no âmbito das considerações a serem discorridas, mesmo diante do *corpus* de análise, o da dramaturgia. Mas, estendendo-se o *corpus* de análise à esfera teatral, a palavra terá que ceder espaço a signos outros, também necessários, para possibilitar a compreensão das especificidades do gênero teatral.

Assim, a partir da análise de tais peças será possível visualizar como se dá o processo criativo do autor, uma vez que, além de apropriar-se dos recursos do teatro moderno, demonstrando pleno entendimento sobre a estética característica dessa expressão artística, a representação cultural de Mato Grosso do Sul no teatro de Paulo Corrêa de Oliveira é feita de forma abrangente, contemplando diversos aspectos sociais, culturais e históricos do Estado. Com esse arcabouço, a partir das representações sociais, já conhecidas de seu espectador, o dramaturgo consegue chegar à reinvenção de uma tradição local, por meio da sua escrita, resgatando e valorizando os aspectos históricos e culturais do Estado, o que colabora para o traçado do perfil da identidade local e o reconhecimento dessa identidade pelo público, no teatro. E faz isso contemplando aspectos que trabalham a significação e a teatralidade, empregando especificidades de linguagem próprias, o que se busca demonstrar na análise de alguns de seus textos.

Devido às prerrogativas da área de concentração da presente pesquisa, situada no âmbito teórico dos Estudos Literários e ao caráter efêmero inerente à expressão do teatro nas encenações, não sendo possível reviver as representações das peças, optou-se aqui em privilegiar como *corpus* de análise o estudo dos textos dramáticos, isto é, das peças teatrais do

[2] Foram estudadas por ocasião do Mestrado as seguintes peças: *Era uma vez... Xerez* (1983); *Um certo Capitão Silvino Jacques* (1984); *Um Trem para o Pantanal* (1987); *Fronteiridade* (1988); *Morte Kaiowá* (1993).

autor, tomando-se emprestadas as palavras de Anne Ubersfeld (2010, p. XII): “Não há dúvida de que seria preferível estudá-las em cena, representá-las ou vê-las ser representadas. Mas a representação é instantânea, perecível; só o texto permanece”.

A produção de Paulo Corrêa de Oliveira abarca, também, textos publicados em jornais, assim como peças produzidas de forma independente, como *Tonico,* escrita em 2011. No entanto, como *corpus* de análise decidiu-se aqui, como já dito, pelas peças teatrais produzidas entre os anos de 1978 e 1997, durante a atuação do autor no grupo de teatro amador do CERA.

Dessa maneira, organiza-se o trabalho ora exposto da seguinte forma: primeiramente aborda-se o teatro como arte, contextualizando-o no cenário brasileiro, a partir do decênio de 1930, e sul-mato-grossense, além de situar a vivência e a produção de Paulo Corrêa de Oliveira nessa cena; em seguida, discorre-se sobre a representação literária e as relações possíveis com a realidade, enfocando a análise do diálogo entre o literário, o histórico e o ficcional na composição literária; a partir de tais pressupostos, adentra-se às produções de Paulo Corrêa de Oliveira, observando-se, inicialmente, o panorama estético das peças que compõem o *corpus* da presente pesquisa e ressaltando as especificidades, no âmbito da literariedade e da teatralidade, presentes nos textos; finalmente, com base na análise crítica das peças *Era uma vez... Xerez* e *Mate e Vida Tereré*, somadas aos aspectos observados nas peças em seu conjunto, evidencia-se a contribuição do autor para o debate do literário em uma perspectiva local e nacional, defendendo-se a relevância de tais obras em meio à produção teatral brasileira contemporânea, evidenciando-se, ainda, aspectos inerentes ao regional e ao regionalismo, no contexto do sertão.

1 DA CENA E DA LETRA

Entender o que vem a ser teatro requer que se observe a transformação vivida pelo gênero dramático no decorrer dos tempos, principalmente nos palcos, como forma de melhor vislumbrar a construção do conceito que se tem hoje. Podem-se buscar esses desdobramentos temporais observando-se atentamente como tal termo habitou diferentes conceitos e espaços cênicos decorrentes das mudanças da visão sobre a teatralidade.

Ao falar dessas mudanças, Lídia Fachin (2000) propõe interessante estudo acerca da ilusão teatral, ressaltando as mudanças que trazem consigo o percurso da noção de teatro no decorrer dos tempos. Para a estudiosa, a ênfase a uma verdadeira ilusão teatral surge na Itália renascentista, no campo de ação do espaço cênico. A busca de um espaço ficcional que se sustente por si só, sem enlaces com a realidade, e que mesmo assim não se distancie de um típico espaço real, ocasiona a perfeição na imitação, semelhante ao *tromper l'oeil* nas artes visuais, por volta do século XVI. O enganar os olhos no palco à italiana, com o espectador situado à frente da ribalta, fez nascer a perspectiva e fechou o palco, formando o chamado cubo cênico (SOURIAU apud FACHIN, 2000, p. 267).

O Classicismo, no século XVII, oferece uma estética teatral que começa a se distanciar da imitação da natureza para, então, abrir espaço para a representação da cultura do homem, retomando o período clássico. No espaço cênico, a perspectiva privilegia o ponto central do palco, estabelecendo entre os espectadores lugares melhores situados que outros, ocupados pela aristocracia. Isso fez com que o espaço democrático do teatro fosse substituído pelo espaço autoritário (FACHIN, 2000, p. 268). Curiosamente, os hábitos sociais da época abrem o palco para que alguns nobres ali se instalassem para acompanhar o espetáculo, não havendo, assim, uma nítida divisão entre palco e plateia.

No século XVIII, conforme a autora, já não se enfatizava tanto a imitação da realidade, mas a ênfase a uma imagem da realidade. Além disso, o público popular passa a ter lugar sentado e os sofás destinados aos nobres que ficavam no palco são retirados da cena, que passa a ter paredes decoradas. É também neste século que surge a perspectiva oblíqua, libertando o palco da visão centralizadora da perspectiva frontal, embora a função do teatro, por volta da metade do século XVIII, fosse mais moral, social e política que estética.

Com a Revolução Francesa, e o surgimento do liberalismo burguês, o teatro já não se restringe à nobreza. No final do século XVIII há maior liberdade nos teatros e nos posicionamentos estéticos, mas a ilusão teatral permanece inalterada, ainda condizente com o teatro à italiana, baseado no simulacro. Entre o palco e a plateia é estabelecida uma fronteira, separando ficção e realidade: o espaço da representação está isolado do real, e a cortina coloca o espectador para fora do palco, e da ficção; sacraliza a cena; oculta o trabalho da representação para ressaltar a representação como uma espécie de realidade autônoma (FACHIN, 2000, p. 271).

Mas é após o Romantismo, com o Realismo e com o Naturalismo, no século XIX, que a ilusão teatral chega ao seu ápice. Nesse contexto, não se entendia a peça como um discurso sobre o real, mas como reflexo do real, separando a cena da sala pela imposição de uma implícita ‘quarta parede’ ao palco. Isso demonstra certa confusão entre os conceitos de verdadeiro e de real – diferenciação basilar para se compreender a teatralidade, uma vez que “a passagem do real para o palco implica sempre num ‘discurso’ sobre o real, e que não existe teatro sem convenção” (FACHIN, 2000, p. 272). A estudiosa evidencia, ainda, que: “Qualquer tipo de ilusão decorre de uma fabricação, é a consequência de uma técnica que nada tem de mistério, já que se baseia em convenções estéticas” (FACHIN, 2000, p. 272), e, com isso, o universo do teatro encontra-se relacionado ao verdadeiro, no âmbito do discurso, e não do real, sendo necessário que demonstre, conforme a professora, mais que um efeito enganador sobre o espectador, mas a teatralidade em si.

Assim, no mesmo período, o Simbolismo contraria a tendência naturalista, posicionando-se contra a busca da ilusão e privilegiando os signos teatrais como linguagem. A partir de então, a questão da ilusão deixa de ser relevante e a teatralidade irá afirmar-se pelas especificidades da linguagem teatral, que envolve diversos sistemas de signos. Com o Simbolismo, o palco passa a ser o espaço do jogo e do sonho, possibilitando que pinturas fossem introduzidas no cenário.

Vê-se que, a partir daí, a significação sobrepõe-se às tendências realistas, e o referente já não é fundamental – o teatro situa-se, nesse momento, no âmbito do discurso, do que pode ser verdadeiro, sendo, como toda arte, um ponto de vista sobre o real (FACHIN, 2000, p. 272).

De acordo com Lídia Fachin (2000), a partir do século XX é justamente o espaço da representação que constitui uma das grandes questões do teatro moderno. A relevância da significação sobre outros aspectos possibilita a ruptura com o ilusionismo figurativo do cenário, pois tudo o que adentra o espaço cênico assume, ali, um sentido singular para aquela apresentação:

> Desse ponto de vista, o problema da ilusão deixa de ser pertinente. Que o ator se sente em uma cadeira Luis 13 ou em um cubo de plástico, nada mais tem a ver com uma problemática da ilusão realista mas sim de significação. O diretor escolherá entre os dois, não em função de sua capacidade de figurar um assento da época representada, mas de sua aptidão para integrar-se em um conjunto de signos teatrais que produzirão a leitura que ele, enquanto encenador, faz da peça. Em cena, uma cadeira não é mais, funcionalmente, o mesmo objeto que na realidade; ela se torna signo. O mesmo acontece com o texto teatral: sozinho ele não pode esgotar a significação da peça, os outros sistemas de signos são necessários para construí-lo, pelo menos numa peça realmente teatral (FACHIN, 2000, p. 273).

Vê-se, então, que no teatro moderno há uma redescoberta da teatralidade, em um universo no qual o teatro pode ser, apenas, teatro, e "ousará mostrar-se a nu, o que lhe dará mais leveza e liberdade; o ator vai se tornar puro instrumento da representação" (FACHIN, 2000, p. 277). A ruptura dos limites físicos do palco à italiana, expandindo a cena para além dos limites da ribalta, é também uma das possibilidades trazidas pelo drama moderno, permanecendo, mesmo assim, a configuração da cena como espaço da representação, por pouco delimitado que esteja:

> A revolução contemporânea do lugar cênico (desaparecimento ou adaptação do palco à italiana, do palco em anel, teatro de arena, tablado, teatro de rua) com seu propósito de mesclar público e ação cênica, espectadores e atores, não fere esta distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma ribalta invisível, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical separação entre os dois (UBERSFELD, 2010, p. 22).

Dessa maneira, conceituar o sentido exato do termo drama não é tarefa simples, pois envolve uma série de desdobramentos de sentidos. No Dicionário de Teatro, Patrice Pavis (2011, p. 109) esclarece que o grego drama, que designava ação, passou a referir-se, em diferentes línguas europeias, à obra teatral ou dramática, apresentando como sentido geral drama como o texto dramático escrito para diferentes papéis. Todavia, há certas particularidades em locais específicos, como na França, em que drama designa o chamado 'drama burguês'; já no Brasil associa-se, muitas vezes, o conceito de drama com o drama psicológico.

Falando do texto dramático, por sua vez, Pavis (2011, p. 405) evidencia a impossibilidade de uma definição única, sobretudo porque, em princípio, "Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena". Segundo o estudioso, questões como o diálogo, o conflito, a situação dramática e a noção de personagem já não são condições basilares para essa definição, principalmente com as particularidades introduzidas no teatro durante o século XX. Assim, como forma de possibilitar o entendimento do que seja o texto dramático, o autor limita-se a elencar uma série de marcas que irão caracterizá-lo, principalmente no ocidente, e destaca, então, alguns critérios possíveis do texto dramático: a) "texto principal, texto secundário" – a presença de um texto principal, composto das didascálias ou indicações cênicas, e de um texto secundário, composto pelos diálogos; b) "texto dividido e 'objetivo'" – o modo como esse texto secundário encontra-se compartilhado com múltiplas falas, ou seja, o diálogo dá oportunidade para que diferentes personagens façam uso da palavra, sem a presença direta de um narrador ou de uma voz centralizadora; c) "Ficcionalidade" – o critério de distinção entre um texto dramático literário e a linguagem comum é mais pragmático que textual, ou seja, quando colocado em cena, o texto dramático é posto como um quadro, o que lhe atribui um critério de ficcionalidade, separando-o dos textos comuns, que buscam descrever o mundo real; d) "Relacionamento dos contextos" – como habitantes de um mesmo universo dramático, as personagens devem ter um ponto comum no universo do discurso, sem o que os diálogos não seriam possíveis; e) "Texto lido, texto representado" - o texto pode ser lido, enquanto obra literária, ou representado, recebido pelo espectador no interior de uma encenação (PAVIS, 2011, p. 405).

Há, ainda, aspectos sobre a construção do texto dramático, que também são constituintes de suas marcas, como evidencia Pavis (2011, pp. 405-406): a) "Circuito de concretização" – o texto dramático não é uma entidade antecipadamente fixa, mas depende de

um processo de concretização, que ocorre por meio da percepção, na leitura, dos significantes textuais e do contexto social que lhe são próprios e que tomam forma a partir das leituras possíveis desse texto; b) “Locais de indeterminação” – as leituras do texto, por sua vez, trazem à tona locais de indeterminação, variáveis conforme o nível de leitura, que ocorrem em permanente oscilação entre “ilusão e desilusão, identificação e distância, efeito de real mimético e insistência na forma e no jogo teatral” (PAVIS, 2011, p. 406); c) “Manutenção e eliminação das ambiguidades”- o leitor/encenador/espectador será responsável por determinar onde ficam as zonas de certezas e de incertezas no texto dramático, se está inserida na estrutura do texto ou resulta de seu contexto social.

Nota-se, assim, que, entre outros aspectos, o texto dramático está, em suas bases, sustentado pelas didascálias e pelo diálogo, como formas textuais que compõe sua essência. É um produto antitético da linguagem verbal, escrita, inicialmente, e pronunciada, finalmente, atingindo seu objetivo de comunicação e, ao mesmo tempo, transpondo-o para além das palavras.

Tem-se, ainda, mais uma ressalva acerca do termo drama. No contexto do teatro do século XX, drama virá a opor-se a épico, sendo este último de importância fundamental para se falar do teatro moderno, conforme as construções temáticas e estéticas que emprega. Neste ponto, há uma diferença essencial entre tais termos, diferença esta vinda da tradição alemã, berço do teatro épico: drama irá referir-se à esfera da vida privada, ou daquilo que acontece na vida familiar, entre quatro paredes, como conflitos entre gerações, brigas entre irmãos, grandes paixões, etc., aquilo que se pode dramatizar com os temas explorados pelo teatro até o século XIX, em linhas gerais; épico está na esfera da vida pública, na dimensão da vida cotidiana como acontece nas ruas, nos negócios, na política, nas guerras, nas greves, com muita gente envolvida, como se observa no teatro produzido no século XX (COSTA, 2009, pp. 214-215). Essa diferenciação deve ser notada, sobretudo no que se refere à produção teatral durante e após o século XX.

As mudanças introduzidas pelo épico no teatro não são puramente temáticas, saindo-se da vida privada para a coletiva – lembrando a distinção proposta por Iná Camargo Costa, em que o lírico, o dramático e o épico correspondem a diferentes esferas da experiência na vida, quais sejam: a subjetiva, a privada e a pública, respectivamente. Estão na maneira como estas mudanças temáticas, que também refletem aspectos ideológicos, alteraram simultaneamente a forma do teatro: a ruptura da ilusão teatral, o uso da comicidade popular, a entrada no palco

do linguajar comum e do cidadão comum, as mudanças na atuação de personagens, que agora trazem consigo seu coletivo, o uso de cenários e figurinos mais descampados, etc.

Tem-se, assim, a evidência a um contraste: o drama tradicional, como assevera Szondi (2011, p.28), "não é escrito, antes posto. Nele todas as palavras ditas são 'de-cisões': nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor". Como se nota, o dramaturgo está ausente nesse drama, da mesma maneira como o autor ausenta-se de seus escritos (BARTHES, 2004), e ambos cedem seus lugares aos seres ficcionais que tomam para si a vida, como nas projeções da máquina de Morel (CASARES, 1986). O drama tradicional apresenta-se a si mesmo, constituindo um todo acabado, fechado, separado e, portanto, inacessível e demarcado pelo palco que habita. Além disso, "sua ação é original, não admite citação nem variações, pois estas pressupõem uma anterioridade, o que tornaria a ação secundária e portanto relativa" (COSTA, 1998, p. 58). Por outro lado, na crise do drama, as mudanças na forma demonstram que "algumas certezas artísticas (formais), historicamente estabelecidas, já não são mais tão certas assim" (COSTA, 1998, p. 55). É o que também afirma Lukács (apud COSTA, 1998, pp. 54-55): "na literatura o verdadeiramente social é a forma. Só a forma permite ao poeta comunicar uma experiência ao público. Só então a arte se torna social, ela se socializa nesta comunicação 'formada', que lhe possibilita produzir seus efeitos", e o dramaturgo de um dito teatro moderno precisa saber manipular todos esses recursos da forma. O mesmo evidencia Peter Szondi, em seus estudos sobre o drama moderno, retomado por Iná Camargo Costa (1998, pp. 55-56), ao lembrar que:

> [...] todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo a formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal. Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal, mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico, a forma entra em crise. Um importante sintoma da crise pode ser percebido quando os críticos rejeitam uma obra por suas 'dificuldades técnicas'.Como ficou dito, dificuldades técnicas são problemas históricos, isto é, novos conteúdos da experiência que têm direito a encontrar sua forma.

Para Anne Ubersfeld (2010) o teatro é uma arte paradoxal por ser, simultaneamente, produção literária e representação concreta, eterna e instantânea no encontro entre a letra e a

cena. Unindo o eterno e o efêmero, o teatro faz com que texto e representação estejam unidos como siameses inseparáveis. Isso implica a co-existência em um mesmo elemento/obra de sistemas de signos distintos. O texto, escrito e pronunciado, revela a proeminência do signo linguístico; todavia o teatro extravasa o texto e em sua pluralidade de significações envolve signos visuais, auditivos, musicais, etc., indo, portanto, muito além do domínio textual, contrapondo signos textuais e não textuais.

Disso decorre, ainda, o caráter efêmero próprio das expressões do teatro, que dificulta ao pesquisador o desdobrar-se sobre seu objeto de estudo em ação. Nesse ponto, põe-se em relevo a permanência do texto das obras teatrais em oposição à transitoriedade da representação: "Não há dúvida de que seria preferível estudá-las em cena, representá-las ou vê-las ser representadas. Mas a representação é instantânea, perecível; só o texto permanece" (UBERSFELD, 2010, p. XII). A autora ressalta, ainda, que embora não seja ideal 'ler' o teatro, é necessário lê-lo, sobretudo quando de alguma forma busca-se um envolvimento com a prática do teatro.

Retomando a distinção entre as didascálias e os diálogos, Anne Ubersfeld (2010, p. 7) evidencia que:

> A distinção linguística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor [...] Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar – e não somente um outro, mas uma coleção de *outros* numa série de réplicas (UBERSFELD, 2010, p. 7) [grifos da autora].

É decorrente dessa dualidade que, como considera Ubersfeld, ocorre no teatro a 'dupla enunciação'. O enunciado corresponde a um evento único, envolvendo em sua enunciação um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar específicos. No texto literário, o destinatário é chamado co-enunciador ou receptor, ou simplesmente leitor, que irá completar a enunciação no momento da leitura, que atualiza o enunciado colocando-o em movimento (BAKHTIN, 1976; MAINGUENEAU, 2006). Ressalta, ainda, Compagnon (2007, p. 135):

> Toda enunciação produz simultaneamente um enunciado e um sujeito. Não há um sujeito anterior à enunciação ou à escrita e, em seguida, uma enunciação, como se

> fosse um atributo ou uma modalidade existencial desse sujeito, mas a enunciação é constitutiva do sujeito, o sujeito advém na enunciação.

No teatro, a enunciação se duplica pela presença: a) do diálogo, na fala das personagens em situação supostamente autônoma; b) das rubricas, nas anotações do autor (UBERSFELD, 2010). Com isso, mesmo quando 'lido', o teatro ainda exige a atuação conjunta de ambas as enunciações: das didascálias, que situam a situação enunciativa da representação; e das falas das personagens, que sem as anotações cênicas ficariam soltas, desprovidas de sentido quando tiradas de seu contexto enunciativo. Corroborando tais assertivas sobre a dupla enunciação no teatro emprestam-se as palavras de Anne Ubersfeld (2010, p. 158-159):

> 'Ler' o discurso teatral é, à falta da representação, reconstituir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido; tarefa ambígua a rigor impossível de realizar. É que as condições da enunciação não remetem a uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação [...] Como então explicar esta dupla enunciação no teatro? No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas (dois subconjuntos do conjunto textual): uma que tem como sujeito *imediato* da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os 'monólogos'), e que tem como sujeito *mediato* da enunciação uma personagem.

Na encenação, o espetáculo irá concretizar o texto, atualizando-o a partir do momento em que este é retomado e posto em cena. Lança-se mão do que ressalta Umberto Eco, em sua poética da *Obra aberta* (2003, p.40), sobre a abertura da obra de arte que pode ser compreendida por múltiplas perspectivas, sem deixar de ser ela mesma, sendo "passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade". Corroborando tal afirmativa, no que concerne ao teatro, Anne Ubersfeld (2010, p. 8) assevera: "É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda por razões óbvias, o texto de teatro é lacunar", o que resulta na "[...] necessidade, para a representação, de uma prática, de um trabalho sobre a matéria textual, que é ao mesmo tempo trabalho sobre outros materiais significantes".

Nesse contexto, a representação da peça não deixa de ser, também, uma leitura possível do texto dramático, pois decorre dela:

> [...] a necessidade da escolha radical entre mil possibilidades na hora em que o sistema de coordenadas fornecido pelo texto deve ser preenchido pela criação teatral. A indeterminação do esquema projetado pela língua torna possível a grande flexibilidade do *teatro vivo* que pode preencher de mil maneiras os vãos e vácuos deixados pelo texto, conforme a época, a nação, o gosto específico do público local. Por isso as peças e as representações não envelhecem [...] Do exposto resulta que o teatro vivo tem direitos em face do texto. Deve respeitá-lo enquanto se trata de uma grande peça, mas deve interpretá-lo e assimilá-lo segundo as concepções de uma arte viva e atual que, a não ser em casos específicos, não se satisfaz em ser museu, visando, ao contrário, a comunicar-se intensamente com seu público. Essa adaptação, de resto, é inevitável porque cada época interpreta de modo diverso determinada peça. Assim, temos um Hamlet barroco, outro classicista, ainda outro romântico, temos o Hamlet nietzschiano, o psicanalítico e, mais recentemente o político, tal como surge em países socialistas. (ROSENFELD, 1996, p. 36) [grifos do autor].

Desse modo, nem como texto, tampouco como representação o teatro estaria limitado a uma entrada única. O texto dramático constitui-se como qualquer outro objeto de código linguístico, logo, concretizado por meio do signo linguístico e situado em um dado contexto enunciativo. Na representação, no entanto, não há propriamente um signo teatral, senão a aplicação simultânea de diversificados signos: "[...] a representação teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa [...]". Esse conjunto de signos "põe em jogo não somente uma coexistência, mas também uma superposição de signos" (UBERSFELD, 210, p. 9, 12).

Enquanto o texto literário atualiza-se e se completa a cada nova visita de um leitor; evidencia-se no teatro a terceira dimensão do texto, a que se expande ao domínio espácio-temporal, com a exploração do áudio-visual, conforme destaca Luiz Arthur Nunes, na introdução da obra *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática* (1977):

> Numa apresentação teatral, por exemplo, há que se considerar toda uma série de signos de natureza visual, portadores de forma, cor, volume, luminosidade, e de signos sonoros, que poderão ir desde a palavra articulada até a música composta para a cena e nela executada ao vivo. Cumpre observar também que, desses signos, alguns se desenvolvem no espaço, outros no tempo; mas, há os que, como o movimento corporal, abrangem simultaneamente espaço e tempo. Isso, se nos restringirmos às unidades significativas mínimas do espetáculo, pois restam aquelas de categoria superior, como a personagem, o ambiente, a ação dramática, etc. (INGARDEN et al, 1977, p. 12)

Além disso, como toda obra de arte, o texto dramático irá criar diferentes efeitos de sentido, conforme a leitura que dele se faz, que depende dos conhecimentos culturais, sociais e ficcionais do leitor/espectador; preenchimento das indeterminações textuais, que variam de

acordo com o nível de leitura que se faz do texto; manter ou eliminar esses pontos de instabilidade do texto será uma decisão do leitor/espectador (PAVIS, 2011, p. 406).

No campo da literatura, a etimologia da palavra literatura remonta ao vocábulo latino *littera, ae*, que se refere à letra em si mesma, sendo, então, a literatura a arte própria das letras. Pensando, assim, nas letras e na literatura, é iminente a chegada à noção de texto, que, por sua vez, retoma em sua origem a ideia do tecer. De maneira análoga, é possível tomar o termo texto para se chegar à literatura, dada a sua existência vinculada ao domínio das palavras. É por meio das palavras que a literatura cria mundos, tecendo-os palavra a palavra, linha a linha, até que a partir dessa trama tenham forma, corpo, e passem a habitar os domínios da imaginação.

A literatura consolida-se por meio das palavras, que dão corpo ao texto. No teatro, as palavras ocupam um plano, por assim dizer, secundário, uma vez que emanam do espetáculo, como pondera Rosenfeld (1996, p.25-26): "Formulando de modo radical, pode-se dizer, portanto, que na literatura é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela". Desse modo, ressalta-se que o palco não pode estar vazio, pois nada seria contado. A presença da personagem é fundamental. Enquanto na narrativa as personagens atuam no mundo ficcional por meio da voz do narrador, no espetáculo teatral elas atuam, personificadas, na presença viva do ator:

> O corpo humano, a voz humana, são elementos insubstituíveis. Sem eles, tem-se lanterna mágica, desenho animado, cinema, mas não teatro. Portanto, é normal e mesmo óbvio que a unidade de base de toda atividade teatral seja o ator – ou, no nível textual, a 'partitura' que lhe cabe (UBERSFELD, 2010, p. 33).

Claro está, no segundo caso, que apesar dessa concretização sensível, tratam-se, ainda assim, de seres puramente fictícios, habitantes de um mundo inventado, mesmo que esse mundo pareça estar ao alcance de alguns passos:

> Assim, o fenômeno básico do teatro, a metamorfose do ator em personagem, nunca passa de 'representação'. O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, caráter lúdico. Visto, porém, que os significados – o mundo revelado pelo desempenho – são aquilo a que se dirige principalmente o raio da intenção do público, ocorre normalmente o fenômeno do aparente 'desaparecimento' do ator que [...] se torna 'invisível', 'transparente' à personagem (ROSENFELD, 1996, p. 30).

Vê-se, pois, que no teatro a presença do ator constitui elemento característico da atividade teatral, e, com isso, a ficção é personificada por meio do ator, que encarna as personagens, dá vida aos diálogos. No drama, a arte do ator é construída em função de seu caráter absoluto – "ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja" (SZONDI, 2011, p. 26). Todavia, é impossível identificar personagem com ator, que poderá representar várias personagens em um mesmo espetáculo; ou inversamente, uma personagem poderá ser representada por vários atores, sucessiva ou simultaneamente (UBERSFELD, 2010, p. 33).

Enquanto a prosa de ficção destaca a narração, o teatro, por meio de personagens vivas, privilegia a ação (ROSENFELD, 2002, p. 84). Etimologicamente, o vocábulo teatro tem sua origem no grego *thea*, espetáculo, visão, e *tron*, instrumento, remetendo à técnica para ver o espetáculo (WILLIAMS, 2007, p.450). No latim, o termo *theatrum,i* inclui, ainda, o teatro como o lugar para ver o espetáculo, e ressalta, portanto, a relação do teatro com o espectador. Mas a ação no teatro não deve ser considerada apenas como movimento, abrangendo, muitas vezes, o silêncio, a omissão, o não agir. O essencial nessa ação é que constitua os episódios significativos, os incidentes que irão caracterizar e fixar psicologicamente as personagens, e que, por sua vez, dão forma ao enredo. Desse modo, o enredo assume papel de grande importância para o espetáculo.

Assim, o universo teatral é composto simultaneamente pelo texto dramático, o espetáculo, a atuação do ator, os elementos, presentes ou ausentes, responsáveis pelo cenário, a temática abordada, entre outros aspectos – tudo o que constrói, para o espectador, a teatralidade.

1.1 O teatro no cenário brasileiro a partir de 1930

É de interesse maior da pesquisa ora exposta o contexto do teatro brasileiro a partir do decênio de 1930, pelas inovações técnicas e temáticas observadas desde então, que influenciaram, certamente, a produção teatral de Paulo Corrêa de Oliveira. No entanto, para compreender tais inovações, faz-se preciso, pelo menos, retomar brevemente um contexto que lhe é anterior, estabelecendo um parâmetro comparativo, para na sequência destacar o que, exatamente, pretende-se aqui evidenciar na segunda metade do século XX. Não se intenta, no entanto, tecer um estudo detalhado da história do teatro brasileiro no século XX, mas pontuar alguns grupos, espetáculos e acontecimentos principais, que despontam no cenário brasileiro de então e que proporcionam o limiar que permite ver com nitidez a consolidação de mudanças que marcaram a história do país.

Na primeira metade do século XX o teatro no Brasil iniciava um processo de amadurecimento que buscava definir melhor suas feições, tendo em vista que no século XIX esse perfil demonstrava dependência em relação aos modelos europeus, sobretudo o francês, o que não era muito diferente para as demais manifestações artística no mesmo período. O teatro, até então acostumado com as comédias de costumes, tidas como “uma concepção de teatro popular que dominou os palcos brasileiros ao longo de quase todo o século XIX e durante as três primeiras décadas do seguinte” (FARIA, 1998, p. 56), presenciava o despontar de uma metamorfose que iria se intensificar na cena nacional em meados do século XX, no que diz respeito à sistematização do teatro e à valorização de uma linguagem teatral que acompanhasse a revolução que acontecia na dramaturgia e nas demais manifestações artísticas.

Como é sabido, os espetáculos teatrais, até as primeiras décadas do século XX, tinham origem no Rio de Janeiro, que reunia o importante de toda atividade teatral no país, e estavam habituados a salas de espetáculo construídas, na maioria, como cines-teatro, que se situavam,

geralmente, no centro das cidades. O palco era amplo, comportando grandes cenários, por onde transitavam personagens estereotipados, em papéis já demarcados no elenco, tais como: o galã; o centro cômico; o centro dramático; a dama-galã, normalmente jovem; a dama-central, referente a mães e avós; além de figuras caricatas. Por não haver muita variação nos papéis, os atores já tinham uma identificação maior com determinado gênero de personagem, o que fazia com que as companhias de teatro mantivessem elencos prontos, que poderiam representar qualquer texto. Ajudavam, ainda, a figura do ponto, que lia em voz baixa aos atores suas falas a partir de uma caixa localizada no centro do palco, e o ensaiador, que fazia a orientação geral do espetáculo.

Depois de esgotado o público no Rio de Janeiro, as peças saíam em busca de novos espectadores, percorrendo de forma itinerante cidades no interior dos estados, passando por adaptações no número de atores e nos cenários e, com isso, perdendo muito da pompa que desfrutava em suas primeiras apresentações. A figura do ator cômico evidenciava-se nesse contexto, assumindo o centro do teatro nacional, embora não desempenhasse diversidade de atuações, e se destacasse justamente por isso, mantendo-se sempre fiel à sua personalidade engraçada e comunicativa. Era esse o panorama do teatro brasileiro até a década de 1930, que ainda perduraria em linhas mestras por pelo menos mais dez anos.

Comparado às demais formas de arte, tais como as artes plásticas, a literatura, a arquitetura, a música, nas primeiras décadas do século XX o teatro não desponta como uma expressão que buscasse estética ou tematicamente as questões modernas, e não demonstrou papel de relevo na Semana de Arte Moderna de 1922, que suscitou nas demais artes um renovo. No teatro, esses ares de modernismo vão chegar bem depois, somente durante e após a segunda guerra mundial, quando “os dramaturgos brasileiros começaram a escrever ‘teatro moderno’, no sentido forte, a forma do drama – cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu – apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado [...]” (COSTA, 1996, p. 37).

Nos anos 30, surgem algumas iniciativas que, ainda, não alcançam grande notoriedade, não tendo repercussão e durando, por isso, pouco tempo – mas nem por isso teriam uma importância menor. João Roberto Faria (1998, p. 113-114) ressalta alguns nomes que passaram por essa situação, como Renato Vianna, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Antonio de Alcântara Machado e o próprio Oswald de Andrade, que embora tenha conseguido implantar um projeto estético e ideológico na literatura, juntamente com outros

escritores brasileiros que atuavam no contexto literário organizado a partir da Semana de 1922, esteticamente, e com seu auge ideológico a partir do decênio de 1930, não conseguiu naquele momento difundir seu trabalho no teatro, como se vê no caso do texto *O Rei da Vela* escrito em 1933, que será representado somente na década de 1960.

Tais novos rumos que parecem despontar nos anos 30 são também destacados por Décio de Almeida Prado (2009), que cita a peça *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, apresentada em 1932, como uma das primeiras a introduzir ao palco uma alusão à questão social. A personagem central da peça é um mendigo, figura inusitada para um público acostumado a papéis que repetidamente situavam-se nos núcleos familiares que passeavam pela comédia de costumes. Um mendigo que, paradoxalmente, seria um milionário, e que colocava em xeque o sistema capitalista, dando espaço às ideias marxistas que se instauravam em um contexto internacional. Dois anos mais tarde, em 1934, a peça de Renato Vianna intitulada *Sexo* traria à cena nacional os pensamentos de Freud, também inaugurados nessa primeira metade do século XX, embora a atuação de Renato Vianna tenha sido bastante curta. Essas duas peças trariam um prelúdio de novo conteúdo aos palcos, e, por mais que se assemelhassem à peça de tese de um século antes, inovavam por trazer ao público o ponto de vista do autor, fazendo com que o enredo girasse em torno de preocupações de ordem social e desviasse dos conflitos familiares que alimentavam as comédias de costumes. Essa onda de criatividade, porém, interrompe-se em 1935 pela censura imposta pelo regime político, fazendo com que o teatro se voltasse para peças históricas. Também nesse intervalo de tempo, João Roberto Faria (1998, p. 107-112) põe em relevo a atuação de Álvaro Moreyra como marca de novo conteúdo no teatro brasileiro nos anos seguintes à semana de 1922. O autor ressalta como de importância para essa inclinação às questões sociais no palco a peça intitulada *Adão, Eva e outros membros da Família*, escrita em 1925, que, assim como a peça de Joracy Camargo, traz no enredo acontecimentos da vida de um mendigo, mas aliado a outra personagem inusitada para a época: um ladrão.

Não se pretende aqui debater a origem do teatro moderno[3] brasileiro, nem tampouco dar conta de citar todos os dramaturgos que contribuíram, de alguma maneira, ao teatro moderno, mas apenas contextualizar brevemente os acontecimentos referentes ao teatro nas

[3] No âmbito deste trabalho considera-se como teatro moderno a definição de Iná Camargo Costa (1998, p. 14), tratando-se, simplesmente, do "processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros líricos e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico" [grifos da autora], que tem como expoente Bertolt Brecht.

décadas iniciais do século XX para compreender melhor as décadas seguintes. Como se vê, de forma geral, até o decênio de 1930 não amadureceram as ideias expostas inicialmente, em que despontavam os pensamentos de Marx e Freud, e, se comparado às outras manifestações artísticas, o teatro ainda não usufruía as novas tendências literárias, que já vinham despontando nos demais gêneros, a narrativa e a poesia.

Entre o final do decênio de 1930 e o início do de 1940 é que vão se fixar com mais propriedade as sementes de um teatro moderno brasileiro (FARIA, 1998, p. 114), plantadas na atuação de dois grupos de teatro amador: o Teatro do Estudante, criado em 1938 por Paschoal Carlos Magno; e Os Comediantes, que estreou em 1940, com intelectuais como Santa Rosa, Brutus Pedreira, Adacto Filho e Ziembinski. Este último grupo é considerado como de grande importância para o surgimento do teatro contemporâneo no Brasil. Para visualizar as mudanças ocorridas naquele momento em comparação com as três primeiras décadas do século XX, citam-se aqui as palavras de Paschoal Carlos Magno:

> Em 1937 voltava eu ao Brasil depois de alguns anos na Inglaterra, onde aperfeiçoara meus conhecimentos sobre arte dramática e compreendera a valia dos teatros universitários.
> Encontrava-se o nosso teatro em uma situação triste. Melhorara, um pouco, depois das experiências de Álvaro Moreyra e Renato Vianna. Mas andava tudo com ar meio parado, agonizante.
> Sabia que nenhum movimento entre nós – político, literário ou artístico – se tornou triunfante sem o apoio da mocidade das escolas.
> Bati à porta dos universitários para que ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente obteve ressonância nacional. Que fez ele? Impôs a presença de um *diretor* como responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o *ponto*. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Divulgou Shakespeare, Racine, Corneille, Gonçalves Dias, Camões, Gil Vicente, Sófocles, Eurípedes, Martins Penna, Rostand, Ibsen, Tchekov e outros clássicos. Destruiu também o preconceito contra o ofício do teatro. Jovens, com sedimentação universitária, depois de suas experiências estudantis, nele permaneceram profissionalmente. Impôs a fala brasileira no nosso palco infestado de sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo e maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários. (Mais tarde 'Os Comediantes' o ajudariam, de maneira vigorosa, nessa missão de recuperação do teatro brasileiro) (REVISTA DIONYSOS apud FARIA, 1998, p. 114-115).

Em 1943 o grupo carioca Os Comediantes apresenta a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que era bem diferente de tudo que já havia passado pelos palcos brasileiros até então. O choque estético foi imenso, trazendo ao público "outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real,

através da representação, o imaginário e o alucinatório" (PRADO, 2009, p. 40). Percebe-se, com isso, que o teatro poderia ter uma linguagem tão inovadora e surpreendente quanto aquelas experimentadas pelas demais artes no mesmo período histórico, como a poesia e a pintura. Sábato Magaldi (1962, p. 193) também corrobora a importância dOs Comediantes para o panorama do teatro brasileiro. O estudioso evidencia o grupo como um marco no surgimento do teatro contemporâneo no Brasil, devido à influência, à repercussão e à continuidade que obteve, consumando nos anos seguintes uma atualização estética, transferindo "para o encenador o papel de vedete".

João Roberto Faria (1998, p. 117) confirma a perspectiva apresentado pelos outros dois críticos:

> Como se vê, Nelson Rodrigues escreveu *Vestido de Noiva* no momento oportuno, no início dos anos 40, respondendo aos anseios de modernização teatral dos grupos amadores cariocas. Ao apresentar sua peça ao grupo Os Comediantes, obteve de imediato uma acolhida entusiasmada e contou com a sorte de vê-la encenada por um homem já familiarizado com as modernas técnicas de encenação, o polonês Ziembinski, e com o artista plástico Santa Rosa, responsável pelo belíssimo cenário que tornou possível a integração dos três planos que compõem a peça: o da realidade, o da memória e o da alucinação.
> Por tudo isso, o espetáculo realizado a 28 de dezembro de 1943 é sempre lembrado como o marco do nascimento do teatro moderno no Brasil. E a peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. Na mesma situação encontravam-se os espetáculos teatrais das nossas companhias dramáticas profissionais, alheias às inovações que surgiam na Europa e nos Estados Unidos, desde o final do século XIX.

Algumas das características inovadoras da peça *Vestido de Noiva* envolviam os seguintes aspectos: a recusa da ordem cronológica na apresentação da ação dramática, com o uso de ações simultâneas, mas em tempos distintos – os fatos vividos no plano da realidade mesclavam-se à memória da protagonista Alaíde, com o uso do *flashback*, que também tinha alucinações; essa cena fragmentada era jogada no palco pela simples mudança na iluminação, proporcionando dinamismo à ação dramática; a recepção do texto ou do espetáculo era construída sem a necessidade de explicações prévias, exigindo do leitor/espectador um maior envolvimento; uso de uma linguagem com detalhes grotescos e de mau gosto, como as utilizadas no Naturalismo – embora a temática central não tenha saído dos conflitos familiares. Tudo isso posto em cena diante de um público habituado, até bem pouco tempo antes, às comédias de costumes – esse choque de interesses, somado a outros fatores

socioculturais e ao surgimento de outros grupos após os anos 50, irá fazer com que o público do teatro nacional também modifique, gradativamente, seguindo as mudanças que ocorriam no palco.

Em 1948 desponta um novo perfil do profissionalismo nos palcos com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, sendo este responsável por sistematizar e consolidar o teatro brasileiro como 'programa economicamente viável', fundado na atuação de uma companhia de teatro profissional comprometida com a 'atualização das artes cênicas no Brasil'. Além disso, "a geração que deu impulso ao TBC é ela própria fruto da experiência com resultados de pelo menos dois episódios importantes da cultura moderna no Brasil: a semana de 22 e a generalização da cultura moderna promovida pela Revolução de 30" (COSTA, 1998, p. 11-13). Como companhia de teatro trouxe diretores e técnicos italianos de alto nível, objetivando um repertório sofisticado.

O TBC buscava ressaltar o texto dramático e adequar o ator a ele, sem espaço para as improvisações que eram comuns nas comédias de costume. Até aquele momento o centro teatral no Brasil havia sido o Rio de Janeiro, mas com a criação do TBC há uma ampliação desse palco, que se desloca, agora, para São Paulo. Sobre a atuação do TBC e a sua forte presença e influência no contexto nacional, Décio de Almeida Prado (2009, p. 44) comenta:

> Oito diretores europeus, seis italianos e um belga [...] além de Ziembinski, passaram pelo TBC em seus quinze anos de existência. Mas nem lá permaneceram, nem se limitaram a atuar em São Paulo, de modo que podemos estender sem medo a sua influência à totalidade do teatro nacional. A princípio, mais que encenadores, foram professores, *stricto sensu* [...].

Houve, então, de forma gradativa a expansão das temáticas que tratavam de questões relacionadas à realidade do país, evidenciando aspectos sociais e culturais nacionais. Passam a ser exploradas as mudanças ocorridas na sociedade brasileira de então, mas de forma geral, ainda faltava maior intimidade e domínio técnico por parte dos escritores nacionais, o que irá ser alcançado a partir do final do decênio de 1950, com o surgimento de autores e grupos que demonstravam militância teatral ligada a uma posição mais nacionalista. Sobre esse período do teatro no país Guilherme Figueiredo, citado por Décio de Almeida Prado, comenta:

> O teatro brasileiro se abre em largas e promissoras perspectivas. A qualidade da criação melhora; o público se torna mais denso; os editores se voltam para as obras teatrais; o comentarista, o crítico, o repórter ganham mais espaço nas revistas,

> jornais, emissoras de rádio e televisão; os cursos oficiais e particulares começam a apresentar o resultado dum ensino que aos poucos se sistematiza; os teatros estudantis e de amadores se multiplicam; o rádio, o cinema e a televisão já oferecem um relativo campo de estabilidade para o ator; as companhias e grupos aceitam a concepção de 'teatro como um todo', exigindo igual compreensão por parte dos atores, diretores, cenógrafos, músicos e técnicos (FIGUEIREDO, apud PRADO, 2009, p. 57).

Na década de 1950 destaca-se a atuação do Teatro de Arena, grupo de São Paulo, e a encenação de *Eles não usam black-tie*, no início de 1958, título que se contrapõe à realidade do TBC em uma referência bastante provocativa. Fundado em 1953, o Teatro de Arena teve forte atuação no sentido de: nacionalizar essa arte nos anos seguintes, compreendendo e expressando os anseios vividos pelo teatro de então, estabelecendo novas bases estéticas e sociais para a renascente dramaturgia nacional; ressaltar uma maior preocupação com a veracidade psicológica, chamando, também, o teatro para uma realidade política nacional – saindo, portanto, dos limites dos conflitos familiares para adentrar ao épico; e trazer uma nova disposição para as salas de teatro: atores no centro e espectadores ao redor.

Roberto Schwarz, em prefácio à obra de Iná Camargo Costa (1996, p. 12), assevera que a partir da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, encenada em 1958, "São Paulo e Rio veriam mudar os assuntos da dramaturgia, a plateia, a forma da empresa teatral e a própria ligação da cultura com a hegemonia de classe. Pela primeira vez no teatro brasileiro a greve operária e as suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça". O tema voltado às questões políticas e sociais refletia a subida ao palco do movimento popular, e o público que manteve a peça em cartaz também era diferente, predominantemente "uma plateia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais de que o teatro anterior não se ocupava".

Desde sua fundação em 1953 o Teatro de Arena não havia conseguido projeção, o que irá mudar somente com a montagem da peça de Guarnieri, que, a princípio, não tinha por parte do grupo grandes expectativas. Entretanto, a peça *Eles não usam black-tie* trouxe um renovo ao teatro nacional, mudando definitivamente seus rumos: pela primeira vez subia ao palco o proletariado como protagonista, com texto de um dramaturgo nacional. Isso representava naquele momento não somente a definitiva abertura à produção nacional, mas também, pela temática da greve como luta de classes, temática essa que não poderia pertencer ao drama burguês, que o teatro brasileiro estava, finalmente, "diante do maior problema da

dramaturgia no século XX: o dos instrumentos teatrais com que trabalhar" (COSTA, 1996, p. 22).

A peça em questão traz ao palco uma família de trabalhadores de uma fábrica, que mora em uma favela, e que está envolvida com uma greve, que é tomada pelo autor como um eixo – a greve não é explicitamente mostrada no palco, mas todos os acontecimentos decorrem dela. Evidencia-se, dessa maneira que "a peça de Guarnieri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia – um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno" (COSTA, 1996, p. 37), e, em consequência disso

> [...] pode-se dizer que a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro. Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena tratamento a sério de questões que estavam na ordem do dia, do *seu* dia-a-dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano (COSTA, 1996, p. 39) [grifos da autora].

No final de 1958, com a realização do Seminário de Dramaturgia, o grupo do Teatro de Arena consolida-se na pesquisa, na busca de soluções dramáticas e definições estéticas e políticas para o teatro moderno no Brasil, buscando, ainda, revelar novos autores e proporcionando o início ao debate sobre Brecht e seu teatro épico no contexto nacional, incluindo em tal contexto a montagem de uma de suas peças, *A alma boa de Setsuan*, pelo teatro de Maria Della Costa, ainda em 1958, sobre o que Iná Camargo Costa (1996, pp. 40-41) pondera:

> [...] podemos afirmar que no final do ano de 1958 a cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico. Primeiro a encenação bem sucedida de uma peça que, graças a seu desastre estético, mostrou *objetivamente*, mesmo que ninguém tivesse consciência disso, a necessidade de ampliar o repertório dos meios e formas de expressão dos dramaturgos, diretores e atores genuinamente interessados em continuar tratando de assuntos como o de Guarnieri em *Eles não usam black-tie*. Em seguida, a encenação de uma das obras-primas de Brecht, que ao menos teoricamente deveria ter-se constituído numa boa amostragem de formas de expressão teatral ainda não experimentadas nestas plagas.

Também nesse momento adentram a ribalta perspectivas novas, imersas em um contexto que se dedica a levar ao público figuras marcadamente nacionais, como o cangaceiro, o imigrante, o industrial, entre outros tantos que figuravam no cotidiano de então. A descentralização em relação a eixo Rio de Janeiro e São Paulo passa a ser percebida, evidenciando-se grupos em outras regiões brasileiras, como o movimento de teatro amador em Pernambuco, já desde final da década de 50, do qual faziam parte nomes como Ariano Suassuna, propondo uma dramaturgia nordestina. A exemplo do que ocorria em outros estados brasileiros, o Teatro de Amadores de Pernambuco explorava uma versão voltada às particularidades do regional. Explorava-se o material dramático disponível no nordeste de forma a identificá-lo com o povo nordestino, colocando-o em cena dentro de sua identidade nacional. Destacaram-se nesse grupo autores como Ariano Suassuna, com *Auto da Compadecida,* e João Cabral de Melo Neto, com *Morte e Vida Severina*, os quais evidenciam que o "resultado não seria a descrição das condições reais de vida no Nordeste, mas o retrato do povo como ele mesmo se vê, feito a partir de seus mitos artísticos, de suas fábulas preferidas" (PRADO, 2009, p. 82).

Voltando ao eixo Rio-São Paulo, no Seminário de Dramaturgia Augusto Boal consolida a presença do teatro épico em nosso meio, escrevendo *Revolução na América do Sul,* que será representada no Rio de Janeiro no ano de 1960. Sobre esse espetáculo, Delmiro Gonçalves, citado por Iná Camargo Costa (1996, p. 59), comenta:

> [...] pela primeira vez, em nosso teatro, todas as formas e técnicas foram usadas descaradamente e sem medo (digamos assim) para atingir a um efeito desejado: circo, revista, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregadas [sic] em nosso teatro, para uma revisão necessária e total.

Mesmo com sua contribuição ao cenário nacional do período, *Revolução na América do Sul* não alcançou a repercussão e a duração em cartaz de *Eles não usam black-tie*, demonstrando que a recepção dos ideias de Brecht ainda não estava plenamente consolidada por aqui. Após a apresentação de *Revolução na América do Sul,* Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), um dos componentes do Arena, decide permanecer no Rio de Janeiro, onde funda o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), em 1961. A estudiosa Iná Camargo Costa (1998, p. 185) assim evidencia a relevância do CPC nesse momento histórico:

> *Revolução na América do Sul* mostra tudo o que um dramaturgo tem a fazer quando está interessado em assuntos relevantes do ponto de vista político e social. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que trabalhou como ator nesta peça, viu isso e muito mais. Percebeu, por exemplo, que havia uma contradição entre o assunto da peça e o público normal (estudantes, classe média) do teatro de Arena. Por isso, na temporada carioca da peça acabou se desligando do grupo e se lançou ao projeto que faria a verdadeira revolução no teatro brasileiro. Primeiro, escreveu, com a ajuda de estudantes de sociologia e economia pública, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, peça em que pretende – e consegue – nada menos que expor o conceito de mais-valia absoluta, e de maneira extremamente inventiva e engraçada. Depois do assombroso sucesso de público (estudantil) desta peça, Vianinha participou da fundação em 1962 do CPC – Centro Popular de Cultura –, vinculado à UNE – União Nacional dos Estudantes –, que levaria a revolução teatral às últimas consequências possíveis no Brasil dos anos 60. Em busca de outro público (popular), os artistas do CPC criaram uma nova concepção de texto, de cena, de produção, de interpretação, de acordo com o espírito do teatro político de agitação e propaganda, conhecido como *agitprop*, expressão criada pelos primeiros artistas políticos deste século no período heróico da revolução soviética.
> Foi portanto no CPC que se verificou no Brasil a revolução teatral legitimamente comparável à que se produziu em outros lugares [...]

Assim, no Rio de Janeiro da década de 1960, o CPC-UNE teve importante atuação, envolvendo principalmente o público estudantil nessa trajetória do teatro moderno. Em 1964, como primeira resposta teatral ao golpe militar, é encenado pelo CPC no Rio de Janeiro *Show Opinião*, de escrita coletiva e assinada por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, sob direção de Augusto Boal. Após o sucesso instantâneo do musical, é criado o grupo Opinião.

O surgimento do CPC e, em decorrência deste, do Grupo Opinião mostrava que, mesmo tendo papel fundamental como ponto de partida nesse processo de revolução no teatro brasileiro, nesse ínterim o próprio Arena já não exercia mais papel de impacto, demonstrando certo desgaste em sua atuação político-social, sobre o que Vianinha comenta em 1968:

> Em termos de dramaturgia, rapidamente se constata que o filão descoberto [pelo Arena] era cândido e comovido demais para enfrentar um público cujos problemas e valores eram mais complexos e ricos. Daí ao isolacionismo foi um passo. Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói acontecer, o revolucionário volta-se não mais contra seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados. Do Arena de São Paulo ao CPC da UNE [foi] um passo. É extraordinário, mas o CPC da UNE surgiu como uma reação ao Arena de São Paulo. O CPC via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês (VIANNA FILHO apud COSTA, 1996, p. 98).

De qualquer maneira, o Arena continuava atuando, e em 1965, ano seguinte ao golpe militar, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri apresentam *Arena conta Zumbi*, que introduz um novo procedimento cênico-interpretativo – o sistema coringa; e, em 1967, encenam *Arena conta Tiradentes,* retomando esses acontecimentos históricos nacionais como alusão à resistência à ditadura, sem, no entanto, conseguir impacto social semelhante ao de *Eles não usam black-tie*.

O sistema coringa, introduzido inicialmente por Brecht para os ensaios das peças, foi levado ao público por Boal, no Teatro de Arena, e permite, conforme explica o próprio Boal, a encenação de "qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens, já que cada ator de cada coro multiplica suas possibilidades de interpretação. Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis" (BOAL, apud PRADO, 2009, p. 75). O desdobramento do ator por mais de uma personagem passou a ser uma das marcas do Arena.

Outro grupo teve atuação decisiva no contexto nacional nos anos 60, o Teatro Oficina. Sediado em São Paulo e criado em 1958 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, parecia alheio à movimentação teatral mais engajada até que, em 1967, consegue atingir papel inovador quando o mentor do grupo, José Celso Martinez Corrêa, une perspectivas políticas, sociais e teatrais propriamente ditas. Com *O rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933, atualizada pelas técnicas nela empregadas por ocasião de sua encenação pelo grupo, a peça expõe no palco a fragilidade da família de posses às voltas com a falta de valores e a hipocrisia com que omitia essa falta como crítica ao capitalismo. A contribuição desse grupo na revolução do teatro ocorrida no decênio de 1960 parece, na verdade, ocorrer de forma inversa, inserindo o épico, antiteticamente, como produto de consumo: "[...] José Celso acaba radicalizando a sua espinafração da esquerda, iniciada com *O rei da vela*. Como a própria esquerda já estava sitiada, pouca gente, como Augusto Boal, se deu conta de que àquela altura o teatro épico brasileiro se transformava em simples artigo de consumo [...]" (COSTA, 1998, pp. 190-191).

No final da década de 1960 aparecem os primeiros sinais de esgotamento com o teatro político, decorrente da repressão advinda do regime militar, imposto desde 1964. As questões políticas já não podiam ser explicitamente abordadas, e as peças tendiam a temas que pudessem desviar da censura. A exemplo, cita-se o sucesso nacional de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, encenada em 1967. Nessa peça, o foco sai das questões sociais,

que aparecem apenas como pano de fundo, mesmo porque não se podia enunciá-las, e passa aos conflitos interpessoais, de cunho mais psicológico. Mas os dramaturgos nacionais ainda procuravam meios para buscar autonomia em sua escrita, ampliando as possibilidades para o teatro.

Após o decênio de 1960, as marcas deixadas desde 1958 não foram apagadas, apesar das dificuldades impostas ao teatro dos anos 70, marcados como uma fase complicada para a produção teatral brasileira, com o Ato Institucional nº 5, de 1968. Para João Roberto Faria (1998, p.163), em interessante estudo sobre essa década no texto intitulado *Teatro e Política no Brasil – os anos 70*, que compõe seu livro *O Teatro na estante*, o teatro, assim como as demais formas de expressão, estava amordaçado pela censura:

> Num certo sentido, não seria incorreto dizer que a década de setenta no Brasil começa em dezembro de 1968, quando o regime militar instaurado em 1964, sentindo-se ameaçado pela resistência democrática de amplos setores da sociedade, promulga o Ato Institucional nº 5, com o qual suprimia todos os direitos da cidadania. Por meio da força, e em nome de uma suspeita doutrina de segurança nacional, o regime militar arrogava-se o direito de prender trabalhadores, artistas e intelectuais que se opunham à ditadura e de censurar os meios de comunicação e as manifestações artísticas. Ninguém podia exprimir-se livremente. Artigos de jornal, músicas, filmes, peças de teatro, nada escapava da tesoura da censura.

Para um teatro épico nascente no Brasil, que se ocupava, prioritariamente, das questões políticas e sociais, foi um impacto que bloqueou a continuidade dos ares modernos, pelo menos naquele momento. Todavia, ainda havia resistência ao silêncio, seja pela ironia, pela dramaturgia política implícita ou pela linhagem alternativa e independente colhidas nos anos 60, marcados pela efervescência teatral. Fernando Peixoto, encenador, ator e ensaísta, comenta as circunstâncias vividas após o AI-5, em artigo datado de 1972 e citado por Faria (1998, p.165-166), no qual assevera:

> A verdade é que palcos tradicionais e espaços cênicos inovadores estão unidos, com exceções raras, que confirmam o panorama geral, num mesmo processo: envolver o espectador num mundo irreal, enganador, mas dinâmico, cheio de som e de fúria, cores e bandeiras. Técnica e dinheiro estão nas mãos dos que regem uma grandiosa festa de mentiras. O povo está ausente da plateia, como sempre esteve. Mas agora está também ausente dos palcos. A dramaturgia se volta para seus novos e ávidos clientes. A verdade é concreta, mas não é encarada por quase ninguém. A classe teatral, salvo exceções raras, está entregue. Muitos ao desespero provocado pela consciência de beco aparentemente sem saída. Outros fogem para o misticismo.

> Outros mergulham no irracionalismo desenfreado, no pessimismo absoluto. Muitos aceitaram a sentença de morte contra eles pronunciada ou ameaçada e desistiram de tudo. Muitos estão perplexos e sem perspectivas. A maioria mergulha no oportunismo fácil e compensador, abdica propósitos anteriores, que certamente não eram verdadeiros, assumindo agora, abertamente, uma postura que os desmascara definitivamente, visando, sem a máscara de antes, os mesmos propósitos, até então inconfessados: lucro, posição no mercado e na sociedade, segurança e acomodação. Coerentes com os valores vigentes, triunfam no mercado como comerciantes de entorpecentes. São poucos os que continuam com coragem, e certamente também com angústia e dúvidas, a buscar vencer as dificuldades de dizer a verdade.

Dadas tais assertivas, nota-se que a década de 1960 irá se estabelecer de maneira mais encorpada um projeto ideológico para o teatro brasileiro, década esta que, para o teatro, tem início em 1958 com *Eles não usam black-tie* e vai até 1968, com o cerco do AI-5 (COSTA, 1998, p. 183). Tal projeto ideológico já se percebia na literatura e nas artes plásticas desde os anos 30, como pondera João Luiz Lafetá (2000, p. 28), ao afirmar que é a partir do decênio de 1930 que surge um projeto ideológico acoplado ao projeto estético trabalhado desde a Semana de Arte Moderna, explicitado na linguagem explorada por essas formas artísticas. Evidencia-se, então, que a década de 1960 representou para o teatro o que a década de 1930 marcou para a literatura e as artes plásticas, quanto à consolidação dos ideais estéticos primeiramente difundidos, para estas últimas na semana de 1922; e para o teatro o que se percebeu esteticamente em princípio com *Vestido de Noiva*, no decênio de 1940, e que se consolida em 1958 com *Eles não usam black-tie*. Toma-se para a cena teatral o que observa Antonio Candido (1989, p. 181) sobre a literatura, pela analogia existente nesses dois momentos históricos distintos e equivalentes: “Quem viveu nos anos 30 [60] sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura (...) foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um ‘antes’ diferente de um ‘depois’”. Corrobora com essa assertiva a estudiosa Iná Camargo Costa (1998, pp. 183-184), em seu ensaio *Teatro e revolução nos anos 60*, compilado em sua obra intitulada *Sinta o drama*:

> Acompanhando uma tradição de historiadores do teatro moderno, entendemos que processos artísticos costumam responder a processos históricos. Para falar como um deles, formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade. Essas obras, exatamente por isso, adquirem o estatuto de divisor de águas e foi o que aconteceu com *Eles não usam black-tie.*

A relevância do período histórico aqui observado para o teatro nacional contemporâneo parece ser posição profícua não somente para a pesquisa aqui realizada, mas assim tem sido observada pela crítica teatral, posição exemplificada na fala de Décio de Almeida Prado: “Se não nos enganamos, as últimas décadas ainda não se desvencilharam da sombra projetada pelos três decênios que vão de 1940 a 1970, tão vivos, tão dinâmicos, de tantas e tão rápidas conquistas. O presente permanece preso ao passado [...]” (PRADO, 2009, p. 125). A partir de 1968, apesar das dificuldades expostas, permanecem algumas vozes que buscam vencer o silêncio imposto pela mordaça da censura, instituída pelo AI-5, que vigora até o ano de 1978. Assim, até meados dos anos 70 não havia muita abertura para quaisquer tipos de iniciativas de livre expressão, o que irá modificar, um pouco, a partir de 1975, pois embora a repressão continuasse, a censura passou a permitir que algumas peças chegassem aos palcos, culminando, em 1979 e 1980, com a anistia, a abertura política, um reencontro com a democracia (FARIA, 1998, p. 172).

Essa retomada do teatro brasileiro, em linhas gerais, não pretende dar o panorama completo das peças, autores e questões pertinentes a essa arte desde então, mas objetiva tão somente, de maneira pontual, contextualizar o cenário nacional como forma de melhor situar a produção de Paulo Corrêa de Oliveira e as influências, temáticas e técnicas, que se podem perceber em suas peças, a serem analisadas mais adiante, uma vez que os textos selecionados, produzidos entre 1978 e 1997 demonstram essa influência comum aos dramaturgos em âmbito nacional. Importa nessa retomada histórica evidenciar, ainda, a relevância da década de 60 para o teatro brasileiro, sobretudo no meio estudantil do Rio de Janeiro consolidado pela atuação do CPC-UNE, destacando-se, nesse âmbito, o envolvimento de Paulo Corrêa de Oliveira com esse teatro frequentado pelo público estudantil no Rio de Janeiro, entre meados de 1950 até o final da década de 1960, quando retorna a Aquidauana, o que lhe rendeu ampla bagagem para sua atuação como homem do teatro.

1.2 Memória do teatro no Mato Grosso do Sul

A intensa movimentação teatral observada em São Paulo e no Rio de Janeiro desde a segunda metade da década de 1930 e consolidada nos anos 60 ecoava Brasil afora. As experiências do Arena, dos CPCs, do Oficina e do Opinião na busca do político, do social e do popular, como visto, resultaram em um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores, elencos e que se espalhou para outros locais no Brasil. Por exemplo no Nordeste, como já dito, na década de 1950 despontavam com uma produção teatral própria nomes como Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto. Essa descentralização do teatro foi observada também por meio da retomada de peças, temas e técnicas que eram representadas pelos grupos paulistas e cariocas em outros estados brasileiros, entre os quais estava o então estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul[4]. Assim, repercutiam os ideais que tinham como ponto de partida os grandes centros urbanos, e que assumiam nesse encalço também as particularidades regionais componentes do Brasil.

É o que relatou Paschoal Carlos Magno, já citado anteriormente, ao afirmar que o nascente teatro daquele final do decênio de 1930: "Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo e maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários" (REVISTA DIONYSOS apud FARIA, 1998, p. 114-115). Não se pretende aqui aprofundar o estudo de como essa influência se deu no Brasil todo, em cada região, mas privilegia-se de maneira direta o contexto sul-mato-grossense, por ser justamente o local que caracteriza o recorte espacial do *corpus* aqui estudado.

Nos anos 40, Campo Grande, que viria a ser a capital do estado de Mato Grosso do Sul em finais dos anos 70, experimentava um teatro que ainda era visto ora como instrumento de entretenimento e diversão, com a atuação de alguns jovens da sociedade encenando peças por

[4] Em 1977 foi criado por uma lei complementar o estado de Mato Grosso do Sul, com a instalação de fato em 1979, quando passou a existir como unidade da federação.

iniciativa própria, ora como atividade didática, que tinha como objetivo desenvolver a personalidade dos alunos, sob a iniciativa de alguns colégios, sobretudo católicos, sem a desenvoltura sociopolítica que se introduzia em âmbito nacional (SÁ ROSA, 1999, p. 215).

Em Aquidauana, município próximo a Campo Grande e de grande importância no contexto local por ser um dos centros da ferrovia na época, destacava-se a abertura proporcionada pelo Cine Glória, criado em 1938, que, no contexto dos cines-teatro, buscava trazer peças como *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, ali apresentada em 1944. Sobre esse período, Maria da Glória Sá Rosa ressalta:

> Mato Grosso do Sul não possui tradição teatral, o que pode ser justificado por suas próprias raízes, mais ligadas à Pecuária e à Agricultura que às atividades atístico-culturais. Seu passado repleto de lances teatrais não foi utilizado na composição de um repertório que, no todo, pudesse refletir a identidade de seu povo. Em oposição a Mato Grosso, que fez teatro no século XVIII e no qual as encenações sempre existiram de forma sistemática, *o teatro entre nós viveu de forma esporádica, sustentado pela força de alguns idealistas, que faziam da arte uma maneira de ser*. Houve, entretanto, companhias profissionais, que excursionaram pelo Estado, divulgando produções estrangeiras e nacionais. No século passado, quando Corumbá vivia sua fase áurea de prosperidade financeira, resultante do comércio florescente, companhias de teatro profissional, vindas de Buenos Aires e de Assunção, subiam o rio Paraguai e mostravam seus espetáculos em Nioaque, Miranda e Aquidauana. A partir de 1914, com a chegada dos trilhos da Noroeste do Brasil a Campo Grande, possibilitando a ligação entre Bauru e Porto Esperança, companhias de São Paulo e do Rio de Janeiro vinham com relativa frequência a Campo Grande, Aquidauana e Corumbá (SÁ ROSA, 1992, pp. 165-166) [grifo nosso].

Note-se, então, ‘a força de alguns idealistas’, que não desistiram de criar um teatro sul-mato-grossense que pudesse dialogar com as produções contemporâneas. São mínimos os registros sobre teatro amador encenado no estado antes do decênio de 1960. Nas décadas de 1940 e 1950 ocorreram algumas encenações de companhias que esporadicamente visitavam o estado e de apresentações de comédias e esquetes organizadas por jovens da classe média local, que faziam teatro apenas para preencher o ócio das horas vazias, com objetivo de entreter o espectador, sem despertar-lhe o senso crítico (SÁ ROSA, 1999, pp. 214-215). É a partir dos anos 60 que será possível observar relatos mais encorpados, podendo-se mesmo dizer que nessa década, com a criação dos primeiros cursos superiores e a presença de universitários no fazer e no ver teatro, é que passa a existir um trabalho teatral sistemático, evidenciando-se que essa foi a década que marcou, como já visto, o teatro brasileiro de forma geral (SÁ ROSA, 1992, p.170).

O teatro universitário, que se consolidou no Brasil todo, fez-se atuante também no Mato Grosso do Sul, representado pelo Teatro Universitário Campograndense (TUC), do qual "fizeram parte alunos da Faculdade Dom Aquino, das Faculdades de Farmácia e Odontologia, de Direito e do terceiro científico do Colégio Estadual Campo-Grandense, dispostos a encenar peças que abordassem a realidade social brasileira, num tempo em que o teatro sofria forte repressão [...]", conforme registro de Maria da Glória Sá Rosa (1992, p. 170), que figurou entre os fundadores do grupo. Nos anos de 1967, 1968, 1969 e 1970 foram encenadas pelo TUC as peças *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, *Liberdade Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, *Morte e vida Severina*,de João Cabral de Melo Neto e *Diadorim meu sertão*, respectivamente, sendo esta última adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O TUC, que existiu durante esses quatro anos, teve papel de grande importância para o teatro sul-mato-grossense, trazendo peças de mensagem forte, que dialogavam com as tendências técnicas e temáticas do teatro brasileiro do período, e que despertavam na plateia o senso crítico, colocando o teatro como instrumento de mudanças sociais.

Na década de 1970 destacaram-se os festivais estudantis de teatro. De 1971 a 1974, Maria da Glória Sá Rosa coordenou os festivais, resultantes das ideias e do dinamismo dos alunos do Colégio de Aplicação Dom Aquino, e relata: "Durante quatro anos, os festivais premiaram diretores, atores, iluminadores, cenógrafos, em meio ao entusiasmo dos adolescentes, sem que a presença da censura conseguisse cercear-lhes o talento criador" (SÁ ROSA, 1999, p. 216). Foram justamente esses festivais que destacaram alguns dos nomes mais atuantes no teatro da região. Em 1971 foram premiadas as peças *Oxil*, de Cândido Alberto da Fonseca e Geraldo Espíndola, *A Palavra*, de Glorinha Albues, e *Autodissecação*, de Américo Calheiros. Também em 1971 foi inaugurado no *campus* da Universidade Estadual de Mato Grosso[5] o Teatro Glauce Rocha, com mais de 800 lugares, onde eram realizados esses festivais e viriam receber abrigo grandes eventos e peças de alcance regional e nacional. Em 1972 Américo Calheiros arrebata todos os prêmios do festival, juntamente com Cristina Mato Grosso, com quem fundou no mesmo ano o Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC), que se mantém em funcionamento até os dias atuais.

Sobre o GUTAC há relevante estudo apresentado como tese de doutorado à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 2010, de autoria de Maria Cristina

[5] Hoje no mesmo local situa-se a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Campo Grande.

Moreira de Oliveira, a própria Cristina Mato Grosso, fundadora do grupo. O trabalho traz um estudo comparativo entre a atuação do grupo e outros dois grupos de teatro, e tem como título *Militância e linguagem na rota da educação – Experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS),* demonstrando a maneira crítica e bem estruturada, no que diz respeito à observância do contexto sociopolítico e da estética, como o GUTAC sempre buscou atuar no meio teatral. O projeto teatral do GUTAC está pautado nos componentes políticos e estéticos, e são tomados como processo de elaboração da linguagem que atua como elemento transformador do indivíduo e do meio social, o que também o aproxima do teatro desenvolvido em âmbito nacional desde o decênio de 1960, e do Movimento Amador dos anos 70 e primeira metade dos anos 80 (OLIVEIRA, 2010).

Em 1974 é inaugurado o Teatro Dom Bosco, das Faculdades Unidas Católicas Mato Grosso (FUCMT), atual Universidade Católica Dom Bosco. Com sua localização mais central, e podendo acolher mais de mil expectadores, passou a receber espetáculos de repercussão nacional, como *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Mural Mulher*, de João das Neves. No teatro Dom Bosco, entre os anos de 1974 e 1978, a Secretaria Municipal de Educação de Campo Grande passou a realizar o Festival de Teatro da REME, no encerramento do ano letivo, envolvendo os professores, entre os quais também estavam alguns dos artistas envolvidos com o teatro, e estudantes, que encenavam as peças. Os festivais de teatro funcionaram como propulsores para a criação de grupos de teatro com marcante atuação no Estado, como o GUTAC. Também em 1974 foram fundados: em Três Lagoas, o Teatro da Patota Infantil (TPI), por Irene Marques Alexandria, que atua na representação com bonecos; e, em Dourados o Teatro Universitário de Dourados (TUD), por Wilson Valentim Biasoto, Telma Valle Loro e Ariane Fitipaldi Gonçalves, que se manteve até 1976 (SÁ ROSA, 1992, p. 173), sendo recriado em 2005 como Teatro Universitário de Dourados (TUDO), sob a coordenação de Emmanuel Marinho (ROSA; VILELA, 2010, p. 26).

Em 1976 surge em Aquidauana o Grupo Bataclã, que contava com a atuação de dezoito profissionais liberais e utilizava como linguagem estética a música e a dublagem, e do qual participava Paulo Corrêa de Oliveira. O grupo dissolve-se em 1981. Também é de Aquidauana o Grupo do CERA - Centro de Educação Rural de Aquidauana, que sob coordenação de Paulo Corrêa de Oliveira encenou entre os anos de 1978 e 1997 peças baseadas na história sul-mato-grossense e no diálogo com a literatura e o teatro ocidentais,

levando ao palco, em suas peças, aspectos relacionados a questões sociais, culturais e históricas.

Com a instalação do estado de Mato Grosso do Sul, houve mais estímulo para que os artistas se organizassem em associações. Assim é criada a Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro Amador (FESMATA), que alguns anos mais tarde passa a denominar-se Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro (FESMAT)[6], consolidada como movimento federativo e integrada à Confederação, conseguindo maior respaldo político para o teatro na região, congregando os grupos, promovendo oficinas, congressos e mostras teatrais, e integrando as atividades cênicas no estado com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), criada em 1983 (SÁ ROSA, 1999, p. 218; OLIVEIRA, 2010, p. 45) e chegando a publicar textos escritos por dramaturgos regionais, como a coletânea de 1983, intitulada *Projeto Expressão Teatral da Região: coletânea de textos teatrais de escritores de Mato Grosso do Sul*, que traz textos de Américo Calheiros, Cristina Mato Grosso, Paulo Corrêa de Oliveira, do Grupo Teatro da Patota Infantil, entre outros (FESMATA, 1983).

Nos anos 80 e 90 destacaram-se ainda outros grupos, como o Grupo Teatral da Universidade Federal; o Grupo Senta que o Leão é Manso, que busca excelência da representação de textos clássicos; o Grupo Teatral Unicórnio, com peças infantis como *A vassoura da bruxa, As Cores da Imaginação*, *Viagem de um barquinho*; o Grupo Anteato de Arte Cênica, com peças como *Duas mulheres para um fantasma;* o Grupo de Teatro Casa de Ensaio, que conta com a atuação de crianças e adolescentes das escolas públicas de Campo Grande; entre outros.

Atualmente, pode-se dizer que há no estado de Mato Grosso do Sul um sistema de teatro com produção própria, consolidado não somente por grupos de teatro amador, mas também pela atuação de profissionais do teatro, que mantém esta arte presente no cotidiano da população, não somente na continuidade dos espetáculos apresentados, mas também pela realização de festivais de teatro, com frequência anual, além de mostras e oficinas de teatro levadas à população[7].

[6] Informação obtida em comunicação pessoal de Jair de Oliveira, em 23/02/2013, atual responsável pela Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro (FESMAT), fundador do Grupo Teatral Unicórnio, que atua no Estado há vinte e seis anos.
[7] Idem.

Para finalizar essas breves considerações sobre a história do teatro sul-mato-grossense, que se destinam apenas a melhor situar o *corpus* de análise objeto desse estudo, empresta-se aqui as palavras de Maria da Glória Sá Rosa (1999, p. 220):

> Para vencer no terreno sutil da arte teatral é preciso, acima de tudo, que exista a coragem de ousar, de criar, sem medo, sem preconceitos. O teatro amador de Mato Grosso do Sul, que segundo Roberto Figueiredo 'sempre teve a preocupação de expressar a alma, a vida, o cotidiano do povo desse Estado', continuará firme na trajetória de suscitar ideias, de transformar mendigos em reis, de provocar mudanças de comportamento. O discurso teatral encaminha a criança, o jovem, o adolescente para o que realmente vale a pena. A vocação progressista de Campo Grande [e do Mato Grosso do Sul] encontra hoje sua razão de ser na riqueza do teatro.

1.3 Uma voz do teatro no Mato Grosso do Sul: traços biográficos de Paulo Corrêa de Oliveira

Entre os anos de 1978 e 1997, Paulo Corrêa de Oliveira, arquiteto por formação, professor por vocação e teatrólogo por paixão, escreveu e dirigiu, ao todo, vinte peças teatrais. A produção das peças, desde a escrita dos textos até a direção dos espetáculos, estava ligada à sua atuação no CERA[8], onde fundou, como atividade extracurricular, o Grupo de Teatro do CERA. Partindo, assim, de um contexto didático, em que o envolvimento de seus alunos com os temas desenvolvidos levavam à reflexão e ao contato com a dramaturgia por meio dos textos e da representação das peças, propiciava a conscientização e a transformação do cidadão, fosse no palco, fosse no público espectador, por meio da arte do teatro.

Essas peças, que levavam ao público uma forma de conhecimento sociocultural e histórico, privilegiavam o trabalho com a linguagem literária e teatral por meio da expressividade explorada nos textos. Partindo de um contexto pedagógico, o que marcou o teatro contemporâneo desde o decênio de 1960 quando se destacou no cenário nacional e local a atuação do público universitário, o Grupo de Teatro do CERA não constituía propriamente uma atividade vinculada ao currículo, tendo papel relevante na formação desses estudantes, além de exercer forte impacto na sociedade em que atuou. Rosemeire de Lourdes Monteiro Ziliani (ZILIANI; OSÓRIO, 2010, p. 294), ao comentar sobre as programações do CERA, tema de sua tese apresentada ao Doutorado em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, evidencia a atuação do grupo de teatro do CERA:

[8] O CERA, hoje Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), foi criado em 1974, e constituiu, na época, uma novidade na formação profissional de jovens no estado de Mato Grosso do Sul por ofertar o curso de técnico em agropecuária, no âmbito do antigo segundo grau, atual Ensino Médio. Foi um empreendimento bastante singular no estado, tendo sido mantido pela Fundação Centro de Educação Rural de Aquidauana (FCERA) de 1974 até 1993, passando à administração do Serviço Nacional de Aprendizagem Rural – Administração Regional de Mato Grosso do Sul (SENAR – AR/MS), por meio de um termo de concessão de uso prevista pelo período de vinte anos (1994-2014), renovável por igual período (ZILIANI; OSÓRIO, 2010, p. 290).

> Sabemos, contudo, que a formação dos jovens escolares não se reduziu às práticas nas salas de aulas e nos setores de produção, isto é, não foram somente nesses espaços e nesses discursos que os escolares foram formados e se constituíram. Todos os espaços e as práticas considerados na Instituição "extracurriculares" contribuíram para essa formação. Dentre elas, destacamos o grupo teatral, que diferentemente dos demais prescritos nas programações, organizava-se por afinidade, escolha, desejo, entre outros motivos. Esses territórios funcionavam em constante mutação, sem espaço fixo e mudando de integrantes frequentemente, constituindo-se em estratégias permanentemente (re)inventadas.

A preocupação do teatrólogo com a temática a ser trabalhada, a maneira de construí-la em palavras e de representá-la no palco demonstram estilo e traços autorais singulares, aspectos que chamam a atenção e merecem, sem dúvidas, um estudo aprofundado que busque evidenciar a atuação e a relevância dessa produção em âmbito não somente local, mas também em um contexto mais amplo.

Embora se compreenda aqui que a obra de arte tem sua existência vinculada ao mundo que dela emana, não dependendo de aspectos que lhe são externos, faz-se necessária uma digressão biográfica nesse estudo, como maneira de situar essa produção e seu autor no contexto do teatro produzido no Brasil no século XX. Paulo Corrêa de Oliveira nasceu em 1936, na cidade de Aquidauana, interior do estado de Mato Grosso do Sul. Sua família tinha uma inclinação às artes, sendo seu irmão, Décio Corrêa de Oliveira, proprietário do Cine Glória, conhecido foco de apresentações teatrais e exibições cinematográficas da cidade. Desde menino, fez do palco o local privilegiado de sua imaginação, vivenciando os ensaios e as encenações dos espetáculos levados até lá durante sua infância. Sua casa era para ele um centro teatral, e o teatro, o seu quintal, como relembra em entrevista concedida a Maria da Glória Sá Rosa, publicada na obra *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida* (ROSA, 1992, pp. 213-214):

> Minha casa era um centro teatral, pois meu irmão, Décio Corrêa de Oliveira, era proprietário do único cinema da terra, o Cine Glória, onde aconteciam ao mesmo tempo espetáculos de tela e de palco. Aquele abrir e fechar de cortinas era para mim o descerrar de um mágico universo, de onde podiam surgir de repente figuras de Procópio Ferreira ou de Genésio Arruda, que lá estiveram se apresentando nos anos 40. Eu, menino, ficava assistindo aos ensaios, com o coração batendo, olhos grudados no palco. Ninguém pode avaliar o que era para uma criança a possibilidade

> de dispor de um teatro só para si mesmo, no fundo de seu quintal. Até hoje, é com emoção que revivo aqueles momentos, em que possivelmente a sementinha do teatro germinava silenciosa dentro de mim.

Nos anos de 1940 passaram pelo Cine Glória comediantes como Procópio Ferreira e Genésio Arruda, figuras conhecidas nacionalmente pela sua atuação nos palcos. Era comum nessa época que as peças produzidas inicialmente no Rio de Janeiro percorressem de forma itinerante o interior do Brasil, ainda que com número reduzido de atores. Esse teatro itinerante buscava, principalmente, entreter o espectador, divertir o público, característica das comédias de costumes que ocupavam os palcos nacionais até a primeira metade do século XX.

Além do teatro chamavam a atenção de Paulo Corrêa de Oliveira em sua infância o circo, pelo envolvimento com o espectador e o uso do cômico, traço que irá explorar em suas peças mais tarde. No circo as apresentações eram feitas em duas etapas: um primeiro momento dedicado a variedades; e um segundo momento em que eram encenadas peças com temáticas bíblica ou clássica (ROSA; VILELA, 2010, p. 21). Dessa infância envolta em uma atmosfera de imaginação e liberdade, foi levado para o Rio de Janeiro, para dar continuidade aos estudos, cursando o ginásio[9] em um internato. No colégio Marista São José passou a participar das apresentações teatrais ali organizadas, identificando-se ainda mais com o ambiente teatral.

Em sua estada no Rio de Janeiro a convivência com o primo, Rubens Corrêa, também de Aquidauana, impulsionou ainda mais o amor pela dramaturgia, amadurecendo seu ponto de vista. Paulo Corrêa de Oliveira pôde acompanhar a trajetória de Rubens Corrêa nO Tablado[10], frequentando assiduamente os espetáculos ali apresentados, que traziam uma linguagem diferente daquela proposta pelo teatro que via e fazia no internato onde estudava. Rubens Corrêa era cinco anos mais velho que o primo e também foi para o Rio de Janeiro para dar continuidade aos estudos, tendo ambos estudado no mesmo colégio interno. Na infância há outros traços comuns, como as visitas diárias ao cinema da família, vivendo cotidianamente o ambiente da ficção e da fantasia, assim como o encantamento provocado pelo circo. Tiveram, todavia, caminhos diferentes, pois Rubens Corrêa decidiu não retornar a Aquidauana, tendo

[9] Estágio educacional do ensino de então, que era iniciado com a idade mínima de onze anos não podendo ultrapassar os treze anos quando em regime de internato, conforme artigo 19 do Decreto 19.890 de 18 de abril de 1931.

[10] Fundado em 1951, O Tablado constitui, até os dias atuais, referência na formação de atores, na irradiação intelectual por meio da revista *Cadernos de Teatro*, e no teatro infantil, sendo considerado o criador do teatro infantil moderno no Brasil (PRADO, 2009, p. 124-125).

estabelecido sua morada no Rio de Janeiro, onde alguns anos mais tarde tornou-se ator e diretor, além de sócio-proprietário do Teatro Ipanema, fundado em 1968. Recebeu vários prêmios por sua atuação como ator, entre eles o Prêmio Moliére de melhor ator, em 1963, com a peça *A Escada*, de Jorge Andrade. Sua atuação também foi amplamente reconhecida em *Diário de um Louco*, 1964, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, 1970, entre outros trabalhos no teatro, no cinema e na televisão. Sobre suas idas aO Tablado, Paulo Corrêa de Oliveira comenta:

> Quando eu estava no terceiro ou quarto ano de ginásio, meu primo, Rubens Corrêa, fazia seu curso de preparação para ator no Tablado. Movido pela curiosidade, fui assistir ao primeiro espetáculo do Rubens, no qual via uma cena rápida, em que ele fazia um esforço enorme para levantar do chão um peso inexistente, sem articular uma única palavra. A interpretação comedida de Rubens, um aquidauanense, que deixou a terra muito jovem para estudar no Rio, me tocou profundamente. Passei então a frequentar o Tablado, atraído pelos espetáculos, que ali eram apresentados, bem diferentes dos que conhecia do teatro escolar, afetados e apelativos, com o objetivo de despertar o riso fácil. Toda aquela sutileza, aquela economia de signos, ficou gravada em minha memória (SÁ ROSA, 1992, pp. 214-215).

Aos dezenove anos, Paulo Corrêa de Oliveira inicia curso superior, na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1950. No meio estudantil, conseguia os ingressos para assistir às peças com frequência. Nesse período, o teatro no Brasil está passando por importantes transformações, abrindo mais espaço para textos nacionais e grupos voltados para a criação de um perfil próprio para o teatro brasileiro, que representasse os aspectos sociais e políticos vividos pela maioria dos cidadãos, aspectos esses que não deveriam estar fechados a uma elite econômica. Foi nesse momento que emergiram iniciativas como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, O Tablado, além da atuação dos CPCs, ligados à UNE, do Opinião, entre outros. O teatrólogo confirma que essa vivência permitiu que ele organizasse uma ‘bagagem teatral’, como um curso de arte, que aplicou em sua experiência como ator, autor e diretor:

> Terminado o ginásio, fui para a Faculdade de Arquitetura, onde me transformei num verdadeiro rato caçador de ingressos para teatro, que o Diretório Acadêmico distribuía gratuitamente entre os alunos. Estávamos nos anos sessenta, vivendo a época áurea do Tablado, do Arena, com grandes peças, grandes atores e diretores, que consumi avidamente, organizando minha bagagem teatral, num verdadeiro curso de arte, que iria aplicar mais tarde em minha vivência, como autor e diretor (ROSA, 1992, p. 215).

O contato com o palco despertou em Paulo Corrêa de Oliveira desde a infância a paixão pelo teatro. As oportunidades de ampliar o olhar para além de Aquidauana, por ocasião dos anos que viveu no Rio de Janeiro, envolto na atmosfera dos anos sessenta, momento de efervescência teatral, desenvolveram ainda mais essa aptidão ao teatro. Retornando a Aquidauana, em 1972, recebe de uma professora convite para desenvolver um trabalho com teatro em uma escola da cidade. Desenvolve, então, uma encenação baseada no musical *Hair*, escrito nos anos sessenta pelos atores James Rado e Gerome Ragni, nos Estados Unidos. O musical teve sua primeira montagem brasileira em 1969, em São Paulo, ocasião em que Paulo Corrêa acompanhou o espetáculo como espectador:

> Depois de formado, regressei a Aquidauana. A convite de uma professora, comecei a desenvolver teatro numa escola. Aproveitando o impacto de *Hair*, fiz uma versão cabocla da peça, em que todo o grupo, por falta de cabelos longos, armados ou abundantes, usava perucas. Arranjamos um conjunto musical, que principiava a tocar, quando as portas do teatro ainda estavam fechadas, o que deixava o público de olho aceso. Quando a música estava no auge, permitia-se a entrada do público, que avançava disparado pelo teatro, pensando que a peça já havia começado. Os atores fantasiados de 'hippies', cabelos compridos, circulavam no meio das pessoas, que procuravam desesperadamente seus lugares. Muita gente ainda lembra do impacto causado por *Hair*, que foi um dos trabalhos isolados que realizei (SÁ ROSA, 1992, p. 215).

Como ator, fundou em 1976, também em Aquidauana, o Grupo Bataclã, do qual participou até 1981, ano em que o grupo foi desfeito. Participavam do grupo 18 profissionais liberais de Aquidauana, que usavam como linguagem estética a música e a dublagem.

Em 1978 inicia sua atuação como professor no CERA. No mesmo ano, organiza como diretor a representação da peça *Estamos aí*, de autoria coletiva do grupo. A partir de 1979 inaugura sua trajetória como autor de teatro, com o texto *Retirada da Laguna revivida*. A partir dessa peça, escreveu ininterruptamente uma peça ao ano, até 1997. No quadro a seguir observa-se o conjunto dessa produção:

OBRA	**ANO**
Estamos aí	1978
Retirada da Laguna revivida	1979
Quem ouvir favor avisar	1980

De um povo heróico, um brado Kadiwéu	1981
Cara e coragem	1982
Era uma vez Xerez	1983
Um certo capitão Silvino Jacques	1984
Divina MS Comédia	1985
Tempo de Taunay	1986
Um trem para o Pantanal	1987
Fronteiridade	1988
Dom Quixote, a peça	1989
Terras Terena	1990
O afeto que se encerra	1991
Gran circo centenário	1992
Morte Kaiowá	1993
Canivete 34-36	1994
Mate e vida Tereré	1995
Cine Glória	1996
Alegria	1997

Seu trabalho como homem do teatro é uma espécie de fusão daquilo que viu como espectador e viveu como ator, autor e diretor, formando um nicho de invenção criativa, que busca, ainda, levar ao palco a matéria posta à disposição pelo acervo histórico-cultural sul-mato-grossense. Demonstra, nesse percurso, aprofundada preocupação com o papel transformador que o teatro pode ocasionar na vida de quem com ele tem contato, independente do lado da ribalta que se escolha estar. Sobre sua atuação com os estudantes do CERA, Paulo Corrêa pondera:

> Sou professor do CERA e do meu contato com os alunos nasceu o teatro feito por pessoas que representam, sem nunca terem assistido antes a uma peça. O grupo é composto por elementos de grande rotatividade, a maior parte são estudantes do segundo e do terceiro ano. São jovens rústicos, dedicados ao cultivo da terra, que vêem no teatro uma janela aberta para horizontes, que a estreiteza de suas vidas não permite descortinar (SÁ ROSA, 1992, p. 218).

Para Paulo Corrêa de Oliveira escrever teatro é uma forma de cumprir uma obrigação, tornando as questões sociais, históricas e culturais conhecidas pela população. Assim, há em suas peças o intuito de criar uma dramaturgia sul-mato-grossense não somente nos temas, mas na própria atuação do teatro na vida das pessoas, que muitas vezes não têm acesso a essa arte, como relata o dramaturgo não somente em relação ao próprio grupo do CERA, como visto na

citação que antecede este parágrafo, mas também do próprio espectador, como comenta, a seguir, sobre a receptividade do público à peça *Retirada da Laguna Revivida*, sua primeira produção no Grupo Teatral do CERA, em entrevista publicada na obra *Vozes do Teatro* (apud ROSA; VILELA, 2010, p. 22):

> Fiquei impressionado com o nível de desconhecimento do fato histórico das plateias. Em função disso, resolvi continuar a trabalhar com a história de Mato Grosso do Sul. De 1978 a 1997, período em que permaneci no CERA, nosso grupo desenvolveu peças nesta linha. Começávamos o ano pesquisando, até maio fazíamos a parte de exercícios teatrais e então havia eleição para a escolha do elenco. Ano a ano a repercussão das peças aumentava e éramos convidados para apresentações em outras cidades, como Campo Grande, Dourados, Três Lagoas, Corumbá, Rio Brilhante, Bela Vista, Jardim, Nioaque, entre outras. Chegamos inclusive a nos apresentar em Brasília e Cuiabá, participamos da Semana de Letras de Assis, no interior de São Paulo e anualmente nos apresentávamos no Colégio Dom Bosco de Campo Grande.

Corrobora essa preocupação em levar ao público o conhecimento de sua história o que afirmou em entrevista à Maria da Glória Sá Rosa (1992, p. 218):

> Nosso primeiro trabalho, *A retirada da Laguna,* em 1979, fez brotar em mim grande interesse pelos temas históricos ligados a Mato Grosso do Sul, que persigo com verdadeira paixão. Viajamos com a peça pelos municípios do Estado, onde os fatos históricos tinham transcorrido e ficamos surpreendidos com a ignorância do pessoal da terra a respeito de tudo o que se relacionava com o tema. Em Nioaque, aconteceu a maior surpresa: na rua que vai dar no Quartel General e que se chama Guia Lopes, um militar me confessou: – Olha, vocês estão me obrigando a ler *A retirada da Laguna*, porque até agora eu não sabia que Guia Lopes era personagem histórico desta região. Em Bela Vista e Jardim, as pessoas me procuravam para dizer que depois da peça se sentiam altamente estimuladas a estudar a história de Mato Grosso do Sul. A partir dali eu senti que podia desenvolver um teatro voltado para as raízes de nossa história, um teatro que servisse de veículo de nossa grandeza, de nossa qualidade de vida, de nosso jeito de ser, tão desconhecidos por nós mesmos.

Após 1997, Paulo Corrêa de Oliveira aposenta-se como professor no CERA, motivo pelo qual acaba se desligando do grupo teatral, que não tem continuidade após sua saída. É interessante notar que, mesmo atuando em uma escola agrícola, em uma cidade no interior sul-mato-grossense o autor demonstra como isso não é limitação espácio-temporal aos seus textos, corroborando que a arte não tem fronteiras, não conhece barreiras, físicas ou sociais:

> O Teatro no CERA funcionou durante 20 anos, encerrando-se em 1997, com a aposentadoria do seu Coordenador, constituindo um dos elementos das programações formativas dos escolares. Ao observar seu funcionamento com mais

> cuidado, pareceu não se tratar exatamente ou somente de “mais uma” estratégia destinada a produzir modos de vida normalizados em conformidade com o crivo teórico e as prerrogativas mercadológicas de cada época. Mas tal afirmação não significa que ela não os tenha afetado, não possa tê-los tornado diferente do que poderiam ter sido. Ou, seguindo Foucault (2000a), tratou-se de outro discurso possível no dispositivo de escolarização, que não estava dado desde sempre, mas que se impôs em uma prática dezenas de vezes repetidas e reinventadas (ZILIANI; OSÓRIO, 2010, p. 294).

Além das peças que escreveu e dirigiu com o grupo do CERA, há ainda textos mais breves que foram publicados na coluna “Teatro em Meio Ato”, do jornal Correio do Estado, como *O Inquilino, Coisas do Tonico, Esperando Dodô,* entre outros. Como diretor destaca-se, também, seu trabalho em peças estudantis na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Aquidauana, como *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, encenada em Aquidauana no ano 1980, assim como produções apresentadas em eventos locais. Essas produções não estão incluídas no *corpus* da presente pesquisa, mas merecem, certamente, serem igualmente estudadas em outra ocasião.

Retornando da digressão biográfica que se fez, nota-se que o olhar crítico de Paulo Corrêa de Oliveira sobre a sociedade foi construído no decorrer de sua trajetória não somente como espectador, mas também das experiências que teve como ator, autor e diretor de teatro. Além disso, suas peças desenvolvidas no CERA demonstram aprofundada pesquisa histórica em sua elaboração, o que permite dizer que há um trabalho que busca raízes não apenas dramáticas, mas épicas, uma vez que a perspectiva épica é historicizadora, lançando-se sobre processos coletivos, tornando o que é estranho, não sabido, conhecido de todos. Nota-se que a obra de Paulo Corrêa inscreve-se nesse contexto, tratando-se de uma produção que se insere no âmbito do teatro moderno, buscando uma atitude crítica do espectador diante daquilo que vê. Outros aspectos do teatro contemporâneo são trabalhados em suas peças, como a ruptura do palco à italiana, a não exploração do teatro dito aristotélico, o diálogo com a linguagem estética que revolucionou o teatro brasileiro desde o decênio de 1960.

Como se vê, o teatro de Paulo Corrêa de Oliveira tem o intuito de despertar um autoconhecimento nos espectadores, de exercer uma ação transformadora na vida dessas pessoas por meio do teatro, pautado em um fim didático capaz de esclarecer o público e de modificá-lo, de fazer com que haja um exame coletivo sobre o recorte da realidade que é posto em cena, sem perder de vista, no entanto, a cena enquanto linguagem teatral, possibilidade criadora.

Embora ainda não publicadas em sua totalidade, tais peças teatrais demonstram na construção dos textos toda uma preocupação com a linguagem empregada, com a temática abordada e com a ambiência teatral esperada. Paulo Corrêa de Oliveira dialoga com o teatro contemporâneo brasileiro, com aproximações estéticas e temáticas em relação aos grupos que ocasionaram a transição do teatro moderno brasileiro, que deixou de ser aristotélico para assumir componentes épicos a partir, sobretudo, do decênio de 1960, levando o público ao palco no enredo das peças; coloca em cena aspectos sociais, históricos, políticos e culturais; rompe a ilusão do palco fechado e inacessível; como também, em aspectos da montagem das peças, opta pelo Sistema Coringa, que proporciona um quadro cênico de constante mobilidade para as personagens, e pela simplicidade nos cenários e figurinos; demonstra preocupação em aproximar plateia e palco; assim como dá evidência à expressão gestual e corporal, explorada pelO Tablado na formação de atores como Rubens Corrêa, que tinha nesses aspectos um olhar apurado e bem demarcado em suas atuações, aspectos que serão adiante elucidados.

Dadas as assertivas discorridas, acredita-se que as obras de Paulo Corrêa de Oliveira situam-se em meio a uma produção regional que consegue dialogar não somente com sua própria história, mas com o contexto nacional, e reafirmam a proposição de Machado de Assis (1997, p. 804):

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que deve se exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

2 O TEATRO DO MUNDO NO MUNDO DO TEATRO

As formas de representação estão intrinsecamente ligadas aos processos de criação artística, seja como retomada de dados exteriores ao texto, seja como diferença, ao transformá-los. Dessa maneira, dado o caráter inovador que a obra de arte traz em si, considera-se ser apropriado pensar a *mímesis* como aberta à invenção, não limitada à cópia.

Quando Pedro Calderón de La Barca (1988), poeta e dramaturgo espanhol do século XVII, propõe *O grande teatro do mundo,* colocando o mundo em cena como personagem, ele se utiliza da metáfora do mundo como teatro, isto é, faz referência ao mundo do teatro em si, ao mundo da representação, âmago do espetáculo, o espaço da *mímesis.* Na peça de Calderón de La Barca o Mundo personificado é responsável por fornecer as caracterizações dos atores, de acordo com os papéis que assumem, sendo, assim, o grande teatro do Mundo responsável pelas representações dos homens, conforme as convenções de seus papéis, e está em constante diálogo com o Autor, seu criador. Vê-se que o Mundo, na peça barroca, é o responsável pelas representações, e nesse sentido o mundo como metáfora do teatro evidencia, justamente, o jogo dialético que há entre ficção e realidade, que permanece atual ainda na contemporaneidade. Nessa perspectiva, considera-se aqui o teatro como a arte que mantém uma relação mais direta e linear com a representação artística, imbuída no conceito de *mímesis*, no qual o mundo do teatro reflete em si o teatro do mundo (ROSENFELD, 1996, p. 24). Talvez seja essa a razão pela qual o teatro seja tão eminentemente propício para se observar o processo de composição por meio da *mímesis*. Sobre isso, Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2003, p. 176) comenta: “Para nenhuma outra forma de manifestação estética parece cair tão bem o termo *representação* como para o teatro: até o linguajar mais comum, não especializado, fala em representação ao se referir ao espetáculo teatral”.

Anne Ubersfeld, em seus estudos, considera ser a *mímesis* própria ao teatro, porque “Ainda que houvesse representação de um fato real (como no teatro político ou no teatro de

agitação), esse real, uma vez teatralizado, assumiria um estatuto de não realidade, tornando-se aparentado ao sonho", e completa, ainda, a autora:

> Para Freud, o sonhador sabe que está sonhando mesmo quando não aceita isso ou não quer aceitá-lo. Do mesmo modo, o teatro tem o estatuto do sonho: é uma construção imaginária e o espectador sabe que ela está radicalmente separada da esfera da existência cotidiana. É como se houvesse para o espectador uma zona dupla, um espaço duplo [...]: um é o da vida cotidiana e obedece às leis habituais de sua existência, à lógica que preside a sua prática social, e o outro é o lugar de uma prática social diferente em que as leis e os códigos que o regem, sem interromper seu curso, não regem a ele enquanto indivíduo preso na prática socioeconômica que lhe é própria, pois ele não está 'nessa ação' (ou sob a ação?). É-lhe permitido ver funcionarem as leis que o regem em sua realidade imperiosa. Assim se justifica a presença, sempre atual no teatro, da *mímesis*, isto é, da *imitação* dos seres e de suas ações, enquanto as leis que os regem aparecem em um distanciamento imaginário (UBERSFELD, 2010, p. 22).

Também ressaltando a importância da representação para o teatro, Indrich Honzl (INGARDEN et al, 1977, p. 35), citando palavras de Zich, destaca que "A arte dramática é uma arte de *representação*, e isto se aplica, de maneira uniforme, a todos os seus elementos", e acrescenta exemplos: "O ator *representa* um personagem (Vojan representou Hamlet), a cena *representa* o local da ação (uma ogiva gótica representa um castelo), a luz branca *representa* o dia, a luz azul, a noite, a música *representa* um acontecimento (grito de guerra), etc." [grifos do autor].

No teatro, o espectador vê as cenas desenrolarem-se, enquanto o leitor precisa imaginá-las, porquanto "a história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade" (PRADO, 2002, p. 85). O espetáculo teatral seria, pois, uma espécie de *mímesis* explícita:

> Assim, a encarnação da palavra pelo ator e pela cena parece ser a 'realização' do mundo imaginário projetado pelo texto e, com isso, de certo modo, uma 'traição' do jogo imaginativo. No entanto, é óbvio que apenas aos atores e à cena (como mera materialidade) cabe ser real. As personagens e o mundo em que se situam são irreais, imaginários; são 'seres puramente intencionais', como ocorre em qualquer outra arte; com a diferença de que a realidade mediadora das pessoas fictícias, em vez de consistir de cores, mármore, sucessão de sons e sinais tipográficos, é agora a de pessoas reais; daí surgir a impressão da 'realização' do texto. Entretanto, trata-se apenas da atualização e concretização plenas do mundo intencional da peça, sem que em nada lhe seja diminuída a sua categoria de imaginação (ROSENFELD, 1996, p. 29).

A *mímesis* no contexto do teatro mostra-se escancarada. A representação do mundo coloca-se como o que é de fato: representação. Com isso, o teatro do mundo, com suas representações sociais, co-habita o mundo do teatro, sem, por isso, sobrepor-se a ele. O que se evidencia, então, é a *mímesis* como possibilidade de criar uma realidade independente, que se coloca como um mundo em si, ainda que inventado – o mundo da ficção:

> Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito. A ficção ou *mímesis* reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade (ROSENFELD, 2002, p. 29).

Corroborando tais assertivas, Luiz Costa Lima (2000, p. 57) assevera que "a *mímesis* é teorizável a partir do confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do *mímema*, em que se perfaz [...]". E isso está mais vivo e evidente no teatro.

Desde a época antiga a *mímesis* tem sido amplamente considerada, tendo passado pela hostilidade que Platão lhe dedicou, por considerá-la inferior à verdade, representando apenas aparências e opiniões, até a acolhida que recebeu de Aristóteles, seu grande sistematizador. É justamente este último que formaliza os primeiros esboços dos estudos referentes à *mímesis* na arte, tendo papel de evidência nas pesquisas sobre essa temática ainda nos dias atuais.

Aristóteles, na *Poética*, evidencia não propriamente uma oposição às ideias de Platão, senão que leva a um plano mais destacado a reação do homem frente à verdade defendida por aquele. Enquanto Platão via a verdade como a única maneira de organizar o mundo sob a forma de pensamento, sobrepondo-se, por isso, à arte; a *mímesis* aristotélica acrescenta algo que à visão platônica escapou: que é necessário aprender a viver sobre dupla via – a da verdade alcançada e a do 'engano' poético. Qual seria, então, a necessidade da segunda? (COSTA LIMA, 2000, p. 32)

O 'engano' poético abre espaço para aquilo que não se apresenta propriamente no plano da realidade, expondo o que pode existir sem, em grau algum, existir verdadeiramente. Para clarear um pouco mais essa paradoxal afirmação, emprestam-se aqui as palavras de Luiz Costa Lima (2000, p. 32) que pondera sobre o *mímema*, ou o produto da *mímesis*: "Se o

mímema é incapaz de oferecer uma explicação abrangente do mundo, se o poeta que descreve uma batalha não é, por isso, um emérito general, em troca oferece o acesso à compreensão intuitiva dos padrões que governam a experiência".

Vê-se por intermédio da *mímesis* aquilo que o olho não vê: enxerga-se para além do olho humano, adentrando-se o terreno da imaginação. Aqui se instaura o campo da ficção. Tudo o que pode ser, mas, necessariamente, não o é na realidade. O 'engano' poético proporciona, por assim dizer, uma descoberta. Por isso a arte não precisa ser verificada na realidade como verdade absoluta. Precisa, todavia, parecer verdadeira, estabelecendo-se, nesse ponto, a verossimilhança.

Evidencia-se, ainda, que para Aristóteles a *mímesis* está ligada, mesmo que em um acentuado grau de liberdade, a algo que lhe é anterior. Esse algo anterior seria aquilo que Antonio Candido (2007, p. 35), ao falar sobre Literatura, denomina como pontos de partida não literários, plasmados pela obra literária:

> Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloqüência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção de imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários.

A realidade, mesmo constituindo em muitos casos o ponto de partida da obra literária, será transformada pelo processo de representação. A *mímesis* artística corresponde, então, à representação do dado anterior, advindo da realidade, mas não se prende a ele. Ao plasmar a realidade e transformá-la em linguagem ultrapassa-se a fronteira para outro território: o campo das obras do espírito, tomando-se para as artes *lato sensu* as considerações de Paul Valery para a poesia (VALERY, 1999, pp. 180-181):

> Mas é, finalmente, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poïein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar

> de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir. [grifos do autor]

Nessa perspectiva, é por meio das linguagens adotadas pelas formas de arte que se tece um mundo re-inventado, representando e organizando de maneira única os meios físicos que lhe serviram de pontos de partida não artísticos, e que pode ou não ter correspondente no mundo comumente aceito e difundido pela maioria de pessoas. Assim, como assevera Costa Lima (2000, p. 43): "Vale desde logo reiterar que a *mímesis* artística não depende simplesmente da matéria com que trabalha, as imagens, mas da configuração que alcançam".

Sobre essa temática Antoine Compagnon faz um percurso que mostra como a Literatura fechou-se em sim mesma, no estruturalismo, abrindo-se novamente ao contexto exterior a partir de uma reformulação ocorrida nas três últimas décadas[11]:

> Os partidários da *mímesis*, apoiando-se tradicionalmente na *Poética* de Aristóteles, diziam que a literatura imitava o mundo; os adversários da *mímesis* (em geral os teóricos modernos da poesia), vendo, sobretudo na *Poética* uma técnica de representação, retrucavam que ela não possuía uma exterioridade e apenas fazia pastiche da literatura. Renegando ambas, a reabilitação da *mímesis*, empreendida nas duas últimas décadas, passa por uma terceira leitura da *Poética*. (COMPAGNON, 2003, p. 127)

Como se vê, o estudioso ressalta que a *mímesis*, nos dias atuais, foi reformulada. Essa terceira leitura da *Poética* vê a *mímesis* como algo que já não pode mais ser concebido enquanto cópia ou sombra da realidade, tampouco como algo totalmente desconexo da vivência do homem e de sua experiência com a realidade, como propõe a imanência da arte, mas configura, acima de qualquer coisa, o reconhecimento do homem por ele mesmo. Nesse ponto evidencia-se mais uma vez a inclinação humana à *mímesis,* que está diretamente ligada à natureza e à condição humana, como ressalta Aristóteles, na *Poética*, e que tem sustentado a criação artística no decorrer dos tempos.

Dadas as assertivas discorridas, para a posição aqui adotada é fundamental dissociar o conceito de *mímesis* de cópia ou apenas imitação da realidade, como sugere o termo latino

[11] Considerando que a primeira edição de "*Le Démoin de la Théorie: Littérature et Sens Commun"* data de 1998, completando quinze anos em 2013, somou-se mais uma década à conta do autor.

imitatio. Desde Auerbach já é possível observar a *mímesis* como componente da estrutura literária, na qual a relação entre matéria e representação ocorre como uma interpretação da realidade (AUERBACH, 2002, p. 499).

Dessa forma, considera-se a representação artística como possibilidade de reconhecimento, o que irá reiterar o acesso à compreensão intuitiva dos padrões que governam a experiência humana, ou a maneira como os homens reagem à realidade e à sua representação, como observado por Costa Lima, citado anteriormente. É por meio da representação, agora reformulada e vista como processo criativo, que a obra literária modifica a realidade que lhe é anterior. É possível, assim, inventar e re-inventar o pré-dado, conservando, com isso, a autonomia literária. Mesmo porque a *mímesis*, enquanto forma de representação, possibilita inúmeras maneiras de reapresentar um mesmo objeto – o que demonstra seu caráter singular, único, dissociado dos pontos de partida não referentes à obra artística em si mesma, ficando resguardada sua autonomia.

É possível, então, unir os dois caminhos etimológicos – do termo grego, *mímesis*, e do termo latino, *imitatio* – e retomar a *mímesis* como reapresentação de um pré-dado, mas que, justamente por reapresentá-lo, já não é mais simples cópia ou imitação, podendo modificá-lo, transformá-lo em outra coisa, que já foge à alçada anterior e adentra o território da arte, e, por isso mesmo, preserva a autonomia do *mimema*, sem prejuízo de sua independência e liberdade, distanciando-o do pré-dado inicial, do qual não é apenas uma segunda presença, nem simplesmente seu duplo, mas sua metamorfose.

Como se vê, calca-se, nesse momento, a terceira margem do rio – ou a terceira leitura para a *Poética*, como assevera Compagnon (2003, p. 127), que resulta, consequentemente, em uma nova conceituação para o antigo termo grego *mímesis*: "A *mímesis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo".

Essa percepção do conceito de *mímesis* vem ao encontro do que é proposto por Luiz Costa Lima. Ao analisar as questões referentes à representação, Costa Lima salienta que a *mímesis* já não se guia pela semelhança, buscando diferenciar-se da natureza, seja pela distorção, pela negatividade, etc. e, além disso, que mantém certa correspondência não necessariamente com a natureza, mas *com a maneira como o homem concebe a natureza e lhe dá significado*. Isso conduz, novamente, ao reconhecimento do homem por ele mesmo, ou

seja, para a reconsideração da *mímesis*, alia-se a representação aos pontos de partida que lhe dão forma, não em uma relação de linearidade, mas como distorção que, mesmo sendo forma da diferença, ainda mantém um resíduo de semelhança, uma correspondência, não diretamente com o algo anterior do qual partiu, mas com a maneira como o homem concebe essa realidade anterior à obra.

Ratifica essa proposição Iná Costa Camargo, já citada anteriormente, mas que reivindica uma repetição, evidenciando que tais mudanças havidas na maneira como o homem concebe significado àquilo que o cerca atuam nos processos de criação artística, ao afirmar que: "processos artísticos costumam responder a processos históricos [...] formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade" (CAMARGO, 1998, pp. 183-184).

Por isso, por mais que se privilegie algum hermetismo na arte, ainda assim esse hermetismo está sustentado na fronteira, na separação do enlace que teria com a realidade. Assim, toda antirreferência pressupõe uma referência, que não está limitada, todavia, à referência em si, mas que por ser dela diferença, irá libertar-se como ação criadora. Corroborando essa assertiva, observa-se o que diz, exatamente, Luiz Costa Lima (2000, p. 57):

> A obra de arte circula porque a 'outra natureza' que a enforma encontra um parâmetro nem natural, nem consciente: a forma de classificação da sociedade em que se elabora ou em que é recebida. A *mímesis* não tem pois um modelo, mas traz em si um *outro* que a alimenta, com que dialoga, que aparece como resto que se mantém sob o arabesco da diferença, que o motiva, se não o orienta. (grifos do autor)

Aristóteles enfatizava que o que é representado não precisa necessariamente ser verdadeiro, verificável no pré-dado, mas precisa, sobretudo, parecer verdadeiro, sendo aceito como tal. Dessa forma, o traço aparente mais marcante da *mímesis* artística é a verossimilhança que, por sua vez, está pautada nas representações sociais, sem o que não seriam sobremaneira compreensíveis, como bem pondera Costa Lima (2000, p. 61):

> [...] se a obra cortar todas as amarras com a verdade – i. e., com o que a sociedade em causa, de acordo com a 'classificação' que a atravessa, toma por verdade –, constituirá, no melhor dos casos, um *mundo paralelo* que, não identificável [...] com qualquer aspecto do 'real', em princípio, não permitiria ao leitor nenhuma entrada. (grifos do autor)

Assim, pode-se dizer que, tendo como pontos de partida os elementos não literários, a obra, por meio da representação que desses elementos faz, desvia-se deles, por tê-los transformado em outra coisa, no plano da linguagem. A *mímesis*, então, já não reflete, não copia, mas, como um feixe de luz que incide sobre um objeto não uniforme, parte em busca de novos contingentes em um percurso múltiplo e não linear. Isso propicia a abertura a sentidos outros, realidades outras, mundos outros, resultantes da criação artística.

Acredita-se, desse modo, que seja apropriada a proposta de uma terceira leitura do conceito de *mímesis*, que não se encaixa nem no *imitatio* e, tampouco, na negação da referência. Pensa-se ser possível andar no entrelugar que a ambas as visões delimita, ou seja: a *mímesis* já não é a cópia, e não está ausente, mas surge enquanto transformação do dado anterior à obra, não estando limitada ao que já existe. É, sim, novo ponto de partida para (re)criar a realidade, levando o homem a habitar outros mundos, que ocupam o espaço da invenção.

Assim, entre os gêneros literários, ou seja, o narrativo, o lírico e o dramático, optou-se aqui em privilegiar este último, por questões que se debruçam especificamente sobre a representação. Além disso, o texto teatral, essência do gênero dramático, ocupa o limiar entre a poética e a narrativa, pois "suas estruturas são mais densas do que as de um texto poético, e ainda menos lineares que as de uma narrativa" (UBERSFELD, 2010, p. XIII).

O teatro, assim como as outras formas artísticas, é um ponto de vista sobre o real (FACHIN, 2000, p. 272), uma maneira de representação que possibilita a invenção de uma nova realidade. A invenção da realidade por meio da linguagem artística demonstra, indubitavelmente, que a arte constitui um universo próprio, mas nem por isso alheio aos conhecimentos e experiências do homem frente ao mundo e à maneira como responde a esse meio.

Por isso a aproximação entre representação e realidade, literatura e história, por meio do teatro, torna-se recorrente para se pensar, também, como esse jogo é amplamente explorado por Paulo Corrêa de Oliveira, uma vez que o autor ficcionaliza fatos e personagens provenientes do discurso histórico local, além de retomar a própria ficção, para recriá-la.

Assim, a relação entre *mímesis* e mundo é recorrente no estudo das produções de Paulo Corrêa de Oliveira, na medida em que estas partem de um pré-dado e não se fecham em seus limites, retomando aspectos históricos, por meio de fatos e personalidades; e aspectos literários, por meio da intertextualidade. A proposta de uma leitura do termo *mímesis* que se situe na interface da referência e da imanência da obra de arte reitera a independência da obra em relação ao seu exterior, por reconhecer que por meio dela é concebida outra natureza, a da linguagem artística.

2.1 *Mímesis* – elo ou ruptura?

É inegável que há diferenças entre a linguagem que se utiliza diariamente e aquela empregada pela literatura. Nisso reside, justamente, a constante busca do texto literário: a criação de mundos outros, regras outras, linguagens outras; a literatura está sempre envolta na magia de construir uma realidade singular, a do texto.

Sendo a *mímesis* um produto da maneira como o homem habita o mundo, colhendo nele aspectos que serão plasmados, transformados ao passarem ao contexto literário, pode-se observar que as obras em si apresentam-se como um feixe de luz que, tendo incidido sobre um prisma, ampliou seu foco, como já dito. Há um olhar individual perpassado, também, pelo olhar coletivo e histórico, que irá consolidar-se como construção artística, sem, em momento algum, sobrepor-se a ela. Isso pode ser observado na maneira como, com o decorrer da história, a literatura propõe o olhar do homem de cada tempo, de cada espaço, de forma particular.

Ora, se é "na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego" (BENVENISTE, 1991, p. 288), ao observar e reagir ao mundo no qual está imerso, o ser humano constrói por meio das representações sociais que circulam nesse contexto, e que são expressas por meio da linguagem, sua percepção da realidade. A própria realidade, no entendimento que dela se tem, está perpassada de aspectos singulares, provenientes dessas representações sociais, que mudam conforme o local no qual se está inserido, o tempo em que se vive, a cultura que circula nesse local e nesse tempo.

Com isso, chega-se à assertiva de que os enunciados provenientes da representação social diferem, essencialmente, daqueles que compõem a representação artística, literária. Disso deriva a autonomia da segunda em relação à primeira; embora sejam ambas fundamentalmente perpassadas por representações encontradas no mundo empírico e nas concepções que se têm desse mundo, que migram para o interior da obra, ligadas que estão à atuação do sistema de classificações sociais do indivíduo, seja o criador ou o receptor: valores e gestos.

Nota-se, pois, que a questão da referência, ou da não referência literária, nos dias atuais "foi reaberta no âmbito da semântica dos mundos possíveis ou ficcionais" (COMPAGNON, 2003, p. 135). Há, claramente, um campo de investigação literária no qual a fronteira entre a vida e a arte, o fato e a ficção, coabitam.

Nesse âmbito, reitera-se o que afirma Mikhail Bakhtin (1976, p. 6), e evidencia-se no exterior da obra de arte que:

> [...] cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma 'senha' conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados.

Ao passo que, segundo o mesmo autor, no interior da obra,

> É imediatamente óbvio que o discurso na arte não é e nem pode ser tão estreitamente dependente de todos os fatores do contexto extraverbal, de tudo aquilo que é visto e sabido, como na vida. Uma obra poética não pode confiar em objetos e eventos do meio imediato como coisas 'entendidas', sem fazer mesmo uma ligeira alusão a eles na parte verbal do enunciado. A esse respeito, muito mais é exigido do discurso na literatura: muito do que poderia permanecer fora do enunciado na vida precisa encontrar representação verbal. Nada deve ser deixado não dito numa obra poética do ponto de vista pragmático-referencial (BAKHTIN, 1976, p. 10).

Dessa maneira, como se vê, mais uma vez o senso da representação aparece como o meio essencial na corporificação do texto literário, no qual tudo precisa ser construído em palavras, por mais que se considere a dimensão intervalar da literatura proposta por João Alexandre Barbosa em sua obra *A leitura do intervalo*:

> Na verdade, não há saídas da obra: há entradas capazes, ou não, de criar dimensões intervalares pelas quais seja possível uma leitura que mantenha a tensão entre o dentro e o fora – fulcro da estruturação literária. Não se trata, portanto, de caracterizar um ou outro, nem tampouco de acentuar o grau de dependência de um com relação ao outro, mas de ler *en abime* o intervalo criado pelo exercício da linguagem poética na reorganização dos valores que os relacionam (BARBOSA, 1990, p. 31).

Se se representa, representa-se algo localizado fora da obra, internalizando-o como parte singular de seu todo plasmado, como colhido em Antonio Candido (2007). Além disso, ainda segundo Candido (1985), na obra literária atuam elementos sociais, psicológicos, religiosos, linguísticos, dentre outros, mas isso não quer dizer que a crítica possa assumir, sem

prejuízos, uma postura unilateral, uma vez que o trabalho artístico estabelece com a realidade uma relação arbitrária e deformante, "mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma *poiese"*. Por isso, o trabalho artístico é, antes de tudo, representação do mundo, e tem a liberdade da fantasia, da imaginação, da criação, da invenção, conseguindo "modificar a ordem do mundo para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo" (CANDIDO, 1985, p. 12).

Cabe enfatizar que os elementos não propriamente literários absorvidos pelo texto serão filtrados por uma concepção estética, mostrando a singularidade e a autonomia da obra, que pode, então, ser concebida como

> [...] organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo de fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori* (CANDIDO, 1985, p. 12-13).

Nesse sentido, é possível distinguir diferentes etapas pelas quais perpassa o pré-dado não literário para que seja introduzido na estrutura da obra literária:

1. Natureza (realidade) → 2. Representação Social (classificações) → 3. Real (cultural e mutável) → 4. Representação Literária (*mímesis)*

Para cada item considere-se:

1. Natureza: aquilo que se vê através da janela, é o que existe de concreto. A natureza simplesmente está lá, é a mesma no decorrer dos séculos, as formas como o homem a habita e responde a ela é que modificam no tempo e nos espaços, e com isso também a sociedade cultural criada por esse homem multiforme:

> [...] o real não se confunde com a realidade. Se esta, entendida como natureza, é prévia e independente do homem, sua conversão em real se faz através de um processo duplo, paralelo mas distinto: por sua nomeação – que não se restringe a dar nome a partes da realidade – e pela formulação de molduras determinadoras da situação decodificante da palavra. (COSTA LIMA, 1981, p. 223)

2. Representação Social: diz respeito às construções ideológicas e sociais do olho que vê através da janela. Compõe a essência sócio-histórica e cultural do sujeito, inserido em dada sociedade, que formará o conceito de mundo como é concebido pelas diferentes sociedades culturais e históricas. Sobre a representação social, Luiz Costa Lima (1981, p. 219) pondera:

> A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um

> grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo. E o choque de significações de imediato resulta do choque de representações.

3. Real: como o sujeito entende o que vê em seu meio, o significado que atribui às coisas conforme as significações imaginárias sociais, ou classificações, de que dispõe em seu meio. O real refere-se às maneiras como o homem responde ao mundo que o atravessa por meio de suas representações sociais, ou, conforme Costa Lima (1981, p.219-220):

> [...] não há um real previamente demarcado e anterior ao ato de representação. Entre este e aquele, erige-se uma rede de classificações que torna o real discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não olhamos a realidade e a traduzimos numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas suas significativas. Por efeito desta conversão, as coisas perdem sua neutra opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação.

4. Representação Literária: o que é plasmado em obras do espírito, já que "O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor"[12] (BAKHTIN, 1976, p. 11). Aqui, a *mímesis* não trabalha com recortes da realidade para inseri-las inertes no interior da obra, e também não projeta a partir delas uma cópia fiel, mas apropria-se de elementos não literários transfigurando-os em elementos literários, que já não espelham o mundo sensível, tampouco as construções discursivas sócio-históricas ou culturais, podendo constituir um mundo outro, referente ao campo ficcional. Segundo, ainda, ponto de vista de Costa Lima (1981, p.231):

> Referindo-nos pois ao que se passa tanto na prosa quando na poesia, podemos dizer: a *mímesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade que capta na distância [...] Pensando-se pois em relação às representações sociais, diremos que ela é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a *mímesis* opera a representação de representações [...] Representação de representações, a *mímesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele. Mas, se só a distância quanto às representações caracterizasse a *mímesis,* ela se confundiria com o esforço de interpretá-lo analiticamente. A distância que o *mimema* se põe o mantém contudo sempre próximo daquilo de que se distancia.

Nota-se, pois, que um pré-dado não é retirado da natureza para chegar sem alterações ao campo da arte. Ele passará pela representação social, estando embebido do imaginário social, e, com isso, será sempre uma forma desviante da realidade. Nisso reside a *mímesis*,

[12] Claro está, todavia, que se refere aqui ao conjunto de obras tidas como literárias de forma ampla, e não a experiências isoladas da composição literária como aquelas propostas pelos dadaístas, no poema aleatório.

que modifica e transforma o mundo; representação de representações não é mais meramente uma cópia, como sugeria o termo latino *imitatio*, mas constitui uma criação:

> [...] a criação pressupõe [...] a capacidade de dar-se aquilo que não *é* (o que não é dado pela percepção ou o que não é dado nos encadeamentos simbólicos do pensamento racional já constituído). [...] Além disso, o essencial da criação não é a 'descoberta', mas constituição do novo; a arte não descobre, mas constitui; e a relação do que ela constitui com o 'real', relação seguramente muito complexa, não é uma relação de verificação. (CASTORIADIS, 1991, p. 161-162).

A criação remete, portanto, ao ficcional, uma vez que diz respeito àquilo que não é, mas poderia ser, conforme a verossimilhança. E esta, por sua vez, atua na recepção da obra, no momento que o leitor/espectador a assume como uma verdade literária. Nessa perspectiva, toda a literatura trabalha embasada na criação, que se quer realidade, uma realidade textual. Buscando a verossimilhança como apoio, a ficção quer romper seus próprios limites e passar por verdade, atuando no âmbito daquilo que Coleridge denomina "suspensão voluntária da incredulidade" (COLERIDGE apud COMPAGNON, 2003, p. 137), fazendo com que mundos inverossímeis se façam verossímeis.

Completando o percurso do *mimema*, evidencia-se, então, o público, diante do qual o ciclo irá completar-se e a obra assumirá significados, talvez, ainda mais desviantes, dados os efeitos de sentido que podem ser emanados de sua natureza, e que se sustentam na verossimilhança. A respeito da obra enquanto processo de comunicação, Antonio Candido (1985, p. 21) assevera: "Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso se define o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito". Também sobre a necessidade do leitor/espectador para que se estabeleça a plenitude da obra artística, Luiz Costa Lima (1981, p. 232) evidencia:

> A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios [...], o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará. Os significados então alocados serão transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu.

Retoma-se, pois, o eterno embate entre criador e criatura: a criatura não existiria sem seu criador, que lhe cede sua visão das coisas e dos seres, e que, pelo prazer de ver sua criação livre, concede-lhe total autonomia, desvencilhando-se, no caso, a arte da vida. A *mímesis* é, pois, simultaneamente, elo e ruptura.

2.2 Fato e Ficção

Como visto, a *mímesis* opera a representação de representações. Disso decorre a assertiva de que, propriamente, o *mimema* não estabelece um diálogo com a realidade em si, com a natureza, mas com o reconhecimento que o ser humano faz da natureza que o envolve, passando necessariamente pelas significações que são atribuídas à realidade. Nesse ponto, cabe pensar, também, que outras formações discursivas, que não a artística, circulam no mundo empírico e têm objetivos diversos desta, como o discurso histórico, que assume um papel que se quer verificável nas sociedades, como um retrato. Torna-se iminente, assim, o refletir, ainda que brevemente, sobre a maneira como é fundada uma relação possível entre literatura e história.

A palavra história origina-se do latim *historia,* que, por sua vez, deriva do grego *istoria,* e tem o sentido original de indagação, ou ao que se obtém da indagação, referindo-se ao relato do conhecimento. O ato de relatar pressupõe, ele próprio, uma forma de interpretação dos fatos históricos descritos nas fontes consultadas, sejam documentais ou escritas, sejam orais (WILLIAMS, 2007, p. 201). O que permanece com o relato não é a história propriamente dita, uma vez que não é possível repetir os fatos sucedidos, mas a escrita da história, a interpretação do que ocorreu e que foi relatado.

Nesse âmbito, observada a composição da *mímesis* artística, parte-se à reflexão sobre o discurso histórico, paralelamente ao conceito de ficção. Inicialmente, evidencia-se que também a História, assim como a Literatura, sustenta-se nas formações verbais, isto é, existe por intermédio da palavra. Tal afirmação conduz à ideia, polêmica, que contrasta a essência de dois campos diversos, e que afirma ser a explicação histórica "um artefato verbal que intenta ser um modelo de estruturas e processos há muito passados e, por isso, não sujeitos a controles quer experimentais, quer observacionais" e, com isso, as narrativas históricas enquanto artefatos verbais corresponderiam a "ficções verbais, cujos conteúdos são tão *inventados* como *achados,* e cujas formas têm mais em comum com seus correlatos na literatura do que nas ciências" [grifos do autor] (WHITE apud COSTA LIMA, 2006, p. 18).

Concorda com esse ponto de vista Antoine Compagnon (2003, pp.222-223), que assevera:

> A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios [...] A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado: seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico.

A interpretação que converge em um discurso histórico não está sustentada em uma totalidade, mas em pontos de vista, ou seja, em "uma heterogeneidade de fatos em um conjunto temporal explicado", como observa Luiz Costa Lima (2006, p. 128), ou, conforme o estudioso complementa:

> Em outra formulação: porquanto a verdade histórica aparece no interior de um texto historiográfico, podemos dizer que a história espontaneamente processada se distingue da escrita da história porque esta supõe a intervenção de uma atividade interpretativa, que não se restringe a sintetizar o que materialmente se dera, senão que sujeita o fato a perguntas, propõe significações e valores, que passam a integrar o passado, para nós. Por essa intervenção do historiador, o passado se amolda a um ponto de vista que não concerne a um fato singular, senão às conexões estabelecidas entre uma série de fatos. (COSTA LIMA, 2006, p. 128).

A escrita da história tem, portanto, o papel de registrar a história, registrar o que sucedeu, ato que não está imune ao olhar daquele que registra. Assim, a história constantemente pode ser reescrita, conforme se acrescentam novas perspectivas provenientes de novas fontes que clareiam o sucedido. É o que pondera Luiz Costa Lima (2006, p. 116):

> Disciplina autônoma, a escrita da história não se confunde com a história. Em si mesma, como fenômeno natural espontâneo, a história concerne ao que sucede no mundo para aquelas criaturas capazes de reconhecer o tempo. Como tal, ela é face concreta, múltipla e contraditória da existência humana [...] a história, fenômeno da realidade, respeita as ações pontuais de um agente humano, de um grupo de agentes, de uma comunidade, de uma sociedade ou de uma época. Essas ações permanecerão anônimas ou serão objeto da memória de alguém ou de um grupo, sem que, por isso, passem a automaticamente integrar a escrita da história [...] Poder-se-ia pensar que a distinção corresponde ao que se dá em outras áreas: antes de haver astrologia e astronomia, ali já estavam os astros; antes de se realizar uma análise química, já havia os gases etc. Mas a correspondência não é correta. Se bem que o mesmo fenômeno possa conduzir a mais de uma disciplina – a dor de cabeça que me persegue pode me levar a um clínico ou a um psicanalista –, não é o mesmo que sucede com a história: como fato da realidade, o mesmo fenômeno pode dar lugar aos tratamentos diferenciados do historiográfico e do ficcional. A história, chamemo-la crua, não equivale ao encaminhamento da dor de cabeça, porque os tratamentos historiográfico e ficcional não são meras disciplinas distintas de um mesmo tipo de saber. Cada um deles retira a história crua da pura empiricidade para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio do outro. *É essa fonte comum, a radical diferença de seus resultados, e a falta comum de teorização suficiente de ambas, que dão lugar aos equívocos que têm*

> *acompanhado a escrita da história e a literatura* (COSTA LIMA, 2006, pp. 116-117). [grifos do autor]

Dessa maneira, se por um lado o discurso histórico está pautado na interpretação da realidade, embasada nos fatos, por outro lado a literatura sustenta-se na representação, que tem seu foco no que poderia ter acontecido, conforme a verossimilhança. São, na verdade, duas modalidades discursivas, "que não teriam por que colidir, estar em conflito ou serem hierarquizadas" (COSTA LIMA, 2006, p. 117). Sobre isso, Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, comenta tal diferenciação:

> Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em prosa ou em verso (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser históricas, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, s.d., p. 78).

Tem-se, logo, que literatura e história constituem formações discursivas diferenciadas, cada qual resguardando suas particularidades, embora ambas tenham seus alicerces fundados na linguagem verbal. Enquanto na literatura é exaltado o valor inventivo, criativo, havendo abertura para inúmeros efeitos de sentido; na história o único efeito de sentido esperado é o de verdade, que se coloca como algo fiel ao evento real – embora todo discurso esteja perpassado, necessariamente, pelas significações imaginárias e ideológicas de quem o profere. Corroborando tal diferenciação, pode-se dizer que "[...] no poeta e no historiador há um trabalho sobre a linguagem, consistente em convertê-la em sequência narrativa e dotada de eficácia persuasiva. Mas seus princípios de orientação – veracidade do que se ouviu ou confirmou e 'ficção' – são suficientes para separá-los" (COSTA LIMA, 2006, p. 68).

A oposição entre fato e ficção poderia ser, então, assim pensada: 1. o fato histórico, em sua dupla inscrição, envolve a "sua incidência no tempo do mundo e sua elaboração pela inteligência humana" (COSTA LIMA, 2006, p. 129); 2. a ficção, por sua vez, fica apenas com a segunda parte da assertiva, constituindo-se de uma elaboração da inteligência humana, sem a necessidade de ter uma incidência no tempo do mundo. Contrastam entre si, por isso, os campos de atuação da história, como fato, verdade, e da literatura, como ficção, invenção:

> A verdade é porosa porque é parcial [...] Parcial, porque necessariamente radicada em um lugar, a história então participa de um 'horizonte de expectativas' que se apossa de quem a escreve, assim como dos que partilham o mesmo solo. Por isso

> ainda também a escrita da história faz parte do horizonte da *mímesis*. Dela, entretanto, relativamente se afasta porque, de acordo com o vocábulo latino *fictio* [...] a história não é ficção (COSTA LIMA, 2006, p. 64-65).

Opondo-se, pois, à ficção, estão nos acontecimentos "[...] os fundamentos da história e ninguém os ignora" uma vez que nela "Tudo repousa nos fatos e na arte de exprimi-los" (CÍCERO apud COSTA LIMA, 2006, p. 99). Sem optar pela interpretação de fatos históricos, o discurso artístico sustenta-se na *mímesis*, que, por sua vez, repousa sobre as possibilidades abertas pela ficção.

Em sua origem, o termo ficção vem da palavra latina *fingere*, que tinha inicialmente o sentido de modelar ou formar, para passar, no século XIV, ao *fingir*, com o sentido de inventar falsa ou enganosamente. Desde o ano de 1398, o termo passa a ser usado para designar obras imaginárias, observando-se o registro de *ficcions*, e em fins do século XVI há o emprego de *ficção poética*, e com o uso literário, no início do século XVII, criou-se a alternativa *ficcional*. No século XIX o termo torna-se quase sinônimo de romance. O contraste convencional entre ficção e fato criou, no século XX, uma oposição entre as obras ditas ficção e não-ficção nas bibliotecas e no comércio livreiro (WILLIAMS, 2007, p. 181).

Destaca-se no campo ficcional a atuação da verossimilhança, tornando possível que os mais ilógicos e inusitados acontecimentos coexistam no mundo ficcional, como se fossem naturais e comuns – porque o que se ressalta é que a verdade da ficção está na forma, na materialidade que a compõe, e não propriamente naquilo que é dito por meio de sua materialidade discursiva; o que difere da verdade do factual, em que atua a ênfase à veracidade, em uma tentativa de apresentar os eventos que sucederam de fato, cujo meio pelo qual estes chegam à materialidade discursiva em si seria secundário. Evidencia-se, então, o que assevera Luiz Gonzaga Marchezan (2010, p. 18): "A literatura trabalha com modelos imaginários de verdades, verdades hermenêuticas, conforme Eco (2003, p. 14), e, diante disso, na sua manifestação, a sua mensagem narrativa transcende o lugar do seu discurso".

Corroborando tais assertivas, Karlheinz Stierle (2006, p. 88) afirma:

> [...] a discussão analítica do estatuto lógico da ficção não leva em conta a história do conceito de ficção, escapa-lhe que a verdade da ficção é sua forma e não o fato de serem sérios ou 'não sérios' seus enunciados. Não se trata na ficção do valor de verdade das frases ficcionais, mas sim de figuras apelativas complexas e de atualizar o apelo que os produzem.

Nessa perspectiva, também é possível observar a atuação da *mímesis* na ficção, por meio da abertura a mundos possíveis, como complementa ainda o autor: “[...] a própria linguagem é o horizonte insuprimível de ‘nosso mundo’, que põe em perspectiva todos os outros e possíveis mundos” (STIERLE, 2006, p. 88).

O texto ficcional expõe a sua existência por meio da trama textual que o sustenta e que, ao mesmo tempo em que se coloca como objeto inventado, aciona todos os objetos já existentes como entradas possíveis à compreensão. Nesse sentido, com o intuito de clarear tal assertiva, emprestam-se as palavras de Luiz Gonzaga Marchezan (2010, p. 22):

> O texto ficcional organiza uma realidade textual por meio tanto de situações reais, acontecidas, ditas, como de situações ideais, as idealizadas, intencionais, abertas. E com tais circunstâncias, construídas para uma realidade textual, a ficção trama, momento em que as assimetrias entre texto e leitor, entre a arte e a vida, movimentam situações de interações com o universo de leitura, para a compreensão e a interpretação do texto lido.

Chega-se, pois, ao cerne do literário: mundos construídos de papel e tinta, sustentados no arcabouço da palavra. Já não se sobressaem os pré-dados da obra, pois ao serem tecidos no tapete da ficção, tornaram-se já outra coisa, ao mesmo tempo em que num olhar longínquo, fita o *mimema* seus pontos de partida. A tese está na antítese.

3 INVENÇÃO E AÇÃO: TRAÇOS ESTÉTICOS DO TEATRO DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Tendo Aquidauana, cidade sul-mato-grossense, como ambiente privilegiado para criação, Paulo Corrêa de Oliveira tem se dedicado ao teatro escrevendo peças que, em iniciativa própria, também produziu, dirigiu e apresentou ao público entre os anos de 1978 e 1997. Como já visto, esse trabalho teve como intuito primeiro ampliar os temas estudados pelos alunos do CERA, onde era professor de matemática e oferecia o curso de teatro como atividade extracurricular. Todavia, a eminente representatividade de tais peças no contexto do Estado fez com que não ficassem limitadas a uma amplitude pedagógica, chegando logo ao público de Aquidauana e de outras cidades da região.

A divulgação de tais peças ainda não está realizada de maneira satisfatória, uma vez que não foram publicadas em sua totalidade, permanecendo o debate entre aqueles que tiveram oportunidade de participar como espectadores nas encenações realizadas ou que conheceram os textos por meio da pesquisa acadêmica. Os textos produzidos e representados pelo Grupo de Teatro do CERA, colhidos do acervo pessoal do autor para a pesquisa ora exposta, oferecem ao leitor peças que se articulam em um diálogo com o discurso histórico e com o discurso literário, tomando como elementos de criação fatos e personagens históricas, aspectos culturais da região, denúncias sociais, além da intertextualidade.

Como se pode notar, então, no contexto das peças teatrais de Paulo Corrêa de Oliveira há como matéria de criação recorrente o emprego de uma composição advinda de recortes, pré-dados, às vezes mais factuais, rememorando a história local de Mato Grosso do Sul; outras tantas mais ficcionais, revelando uma ficção que relê outras ficções. Nota-se que o autor parte sim de um pré-dado, mas não se limita a ele. Os aspectos externos à obra, como questões históricas, culturais e sociais, ao serem incorporados à sua materialidade discursiva, passam a fazer parte de outro contexto, outro universo: aquele dos mundos possíveis e ficcionais. Quanto ao uso de intertextos, a apropriação desse *corpus* anterior estabelece um trabalho de reescrita, “[...] já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente” (COMPAGNON, 2007, p. 38).

Ao enfocar o aspecto sociocultural e histórico, o teatrólogo desenvolve em suas peças uma temática que busca as raízes da cultura local, mas que não se fecha nos limites locais, pois, simultaneamente, abre espaço para o diálogo com textos de outros tempos e lugares. A partir do resgate da história local, contrasta aquilo que se põe como verdadeiro frente à criação; fazendo, ainda, um caminho inverso, no qual retoma a ficção para confrontá-la com o histórico. Dessa maneira, revê fatos históricos por meio de suas produções, e relê a ficção, em peças que dialogam com a literatura brasileira, como a retomada de textos de Taunay, de João Cabral de Melo Neto, de Érico Veríssimo, de Mário de Andrade; assim como se relacionam à literatura ocidental, pelo uso de citações e intertextos de obras e escritores de outros espaços, como Gabriel Garcia Marques, Cervantes, com o *Dom Quixote*, entre outros. Há também textos dedicados ao diálogo com o teatro nacional contemporâneo, como a peça "Alegria", de 1997, que remete à figura de Rubens Corrêa, ator e diretor do teatro brasileiro.

Destacam-se, pois, duas linhas de produção criativa nas peças em questão: uma ligada aos fatos históricos, que são recriados por meio do teatro, e que dialogam com o discurso histórico; outra ligada a um trabalho de citação, denotando uma espécie de ficção de ficções, que dialoga com o discurso literário.

Para a pesquisa aqui empreendida recorre-se, como recurso didático e metodológico de análise, à distribuição de tais peças em dois grupos que, somados, compõem um conjunto coeso. Assim, neste terceiro item do trabalho, são contempladas brevemente todas as peças produzidas no recorte temporal selecionado, como forma de se notar que há uma continuidade temática e estética no todo de tais produções, evidenciando-se no quarto item do estudo a análise crítica de uma peça de cada grupo. Relacionam-se, portanto, as peças da seguinte maneira: aquelas que estão mais direcionadas aos fatos, reapresentando eventos, personagens e situações históricas, assim como questões referentes a aspectos sócio-culturais e ao cotidiano, e que podem também apresentar obras históricas como fontes de pesquisa. Nesse grupo, incluem-se as peças: *Quem ouvir, favor avisar* (1980); *De um povo heróico, o brado Kadiwéu* (1981); *Fronteiridade* (1988); *Terras Terena* (1990); *O Afeto que se Encerra* (1991); *Gran Circo Centenário* (1992); *Morte Kaiowá* (1993); *Canivete 34- 36* (1994); *Alegria* (1997), com o estudo detalhado de *Era uma vez... Xerez* (1983); e as peças que trazem uma relação com outros textos literários, com foco, portanto, na intertextualidade. Aqui se inserem as peças: *Retirada da Laguna, Revivida* (1979); *Cara e coragem* (1982); *Um certo Capitão Silvino Jacques* (1984); *Divina MS Comédia* (1985); *Tempo de Taunay* (1986); *Um*

Trem para o Pantanal (1987); *Dom Quixote, a Peça* (1989); *Cine Glória* (1996); com uma análise mais aprofundada de *Mate e Vida Tereré* (1995). O texto *Estamos aí*, por ser de autoria coletiva, o que caracteriza um momento comum ao teatro de grupo dos anos 70, não foi elencado no *corpus* da pesquisa, predominando para a seleção das peças aquelas de autoria individual de Paulo Corrêa de Oliveira.

Conforme Paulo Corrêa de Oliveira, seus textos foram imaginados e escritos para serem de fato representados, e se tornavam plenos somente com a representação. Ao escrever, já considerava a atmosfera que seria criada no palco, os gestos e as expressões a serem explorados pelos atores, a organização do cenário, o efeito sobre o público, etc., mostrando que o texto dramático, assim como o texto literário, constitui um espaço em que tais representações e imagens podem ser visualizadas em sua ficcionalidade. Assim, o teatrólogo recorre com frequência à pesquisa histórica e literária em suas peças, como conhecimento dos temas a serem tratados, com acréscimo de novos contornos, atualizando-os.

A seguir, com o respaldo da materialidade discursiva dos textos em questão, observam-se, de maneira sucinta, os traços estéticos explorados nas peças como um todo, compondo um conjunto temática e esteticamente coeso. No item quatro, recorre-se à análise mais aprofundada das peças *Era uma vez... Xerez* e *Mate e Vida Tereré*, como forma de visualizar mais nitidamente a estética da produção de Paulo Corrêa de Oliveira.

3.1 A reinvenção da tradição: revendo os fatos.

Como visto, a proposta de Paulo Corrêa de Oliveira trabalha a interface entre história e ficção, retomando fatos e personagens do imaginário popular e da tradição histórica para atualizá-los; ou fazendo o percurso inverso, retomando a própria ficção por meio da intertextualidade. Com isso, leva para o espectador a possibilidade de uma reflexão sobre a vida, os espaços, o tempo, a fim de aproximar e atualizar o contato do público com o teatro.

Em textos acessíveis, com o emprego de uma linguagem simples, muitas vezes coloquial, dialoga com o espectador, rompendo o ambiente cênico e levando-o para além do palco. Retoma, assim, fatos conhecidos ou, mesmo que constem como artefato histórico, ainda estranhos a esse espectador comum, diante de quem as peças tomam corpo; assim como também leva ao palco o dia a dia do público, como forma não somente de reconhecimento, mas de possibilidade de reflexão sobre os acontecimentos cotidianos.

Entre as peças que trazem no enredo temas diretamente relacionados à história, à cultura e a aspectos sociais locais, destacam-se: *Quem ouvir, favor avisar* (1980); *De um povo heróico, o brado Kadiwéu* (1981); *Era uma vez... Xerez* (1983); *Fronteiridade* (1988); *Terras Terena* (1990); *O Afeto que se Encerra* (1991); *Gran Circo Centenário* (1992); *Morte Kaiowá* (1993); *Canivete 34-36* (1994); *Alegria* (1997). Para a escrita dessas peças, o autor recorre, com frequência, à pesquisa histórica, chegando a mencionar as fontes utilizadas para essa escrita na apresentação de seus textos.

Evidencia-se que o procedimento didático aqui adotado para análise das peças, o de distingui-las conforme um direcionamento mais factual ou mais intertextual, em relação às obras literárias, não significa que haja uma parte das peças estritamente ligada à história e outra relacionada ao ficcional. O entrelugar que permeia história e ficção perpassa todas as peças, sendo mesmo uma particularidade da escrita do autor. Mas aqui se adota esse critério

tão somente como metodologia de análise, como forma de demonstrar a atuação de tais formações discursivas na materialidade dos textos. Além disso, busca-se seguir para cada critério um caminho cronológico, considerando o ano de escrita das peças de autoria individual do autor, o que exclui o texto de 1978 *Estamos aí*, por se entender, de acordo com relato do próprio autor, que sua escrita, feita de forma coletiva, ficou a cargo dos alunos do CERA, sendo apenas a direção de Paulo Corrêa de Oliveira.

Ressalta-se que o primeiro texto do autor no CERA, intitulado *A retirada da Laguna revivida*, datado de 1979, trata do episódio histórico da Guerra do Paraguai, mas tal obra será considerada no próximo item, por explicitar uma relação de intertextualidade com a obra quase homônima de Taunay. Assim como a peça *Era uma vez... Xerez* será analisada no quarto item, como explicitado anteriormente. Passa-se às peças que apresentam uma ligação mais direcionada ao discurso histórico, chegando mesmo a utilizar a própria escrita da história como fonte de referência.

Quem ouvir favor avisar - 1980

A peça *Quem ouvir, favor avisar*, de 1980, traz em seu enredo a referência aos programas de rádio. A expressão "quem ouvir, favor avisar" retoma justamente uma época em que a comunicação por meio do rádio fazia parte do cotidiano popular, estabelecendo o contato entre as pessoas que, usualmente, repassavam uns aos outros os recados ouvidos. Apresentam-se nesta peça múltiplas histórias, que buscam abranger o contexto das cidades sul-mato-grossenses, como relata o próprio autor em entrevista concedida a Maria da Glória Sá Rosa (1992, p 219):

> Comecei a pesquisar a peça do ano seguinte, 1980: *Quem ouvir favor avisar*. Fiz uma reunião prévia com os alunos em que lhes pedi que falassem sobre as cidades deles, pois queria que a peça abrangesse todas as cidades de Mato Grosso do Sul. Pedia, por exemplo, que discorressem sobre determinado tema, como o curandeiro, que existe em todos os lugares, é procurado por todo tipo de pessoas, representa a alma da cidade e no entanto é desprezado, ridicularizado. À medida que iam descrevendo aquele tipo popular de sua cidade, sua maneira de comportar-se, eu ia pesquisando as características de cada município e compondo a estrutura da peça, que recebeu o título de *Quem ouvir favor avisar*, retirado de um noticiário de rádio. Como todos sabem, em Aquidauana e em outras cidades do interior brasileiro, é comum mandar-se recados pelo rádio, pagando-se uma pequena quantia à emissora. Depois de cada mensagem, o locutor diz: 'quem ouvir, favor avisar'. Tomando como referencial um programa de rádio, misturei várias histórias, que iam do cotidiano das

> fazendas ao folclore dos discos voadores, e daí resultou uma espécie de recado dos espectadores, que se divertiam, vendo seu dia-a-dia refletido no teatro.

Com a ênfase à influência do rádio no dia-a-dia das pessoas, vê-se um direcionamento ao popular, fazendo com que o público se reconheça no cotidiano simples que vivencia. As cenas trazem situações comuns, apresentadas em fragmentos. Não há na peça uma história única que transcorra no decorrer das cenas, com uma trama central envolvendo determinadas personagens, mas um conjunto de histórias, exposto nas cenas. Por isso, também, a peça não está organizada em atos, e as cenas formam uma espécie de micropeças, que bastam como um mundo em si mesmas. Assim, abordando os programas de rádio, tanto do ponto de vista do radialista como do ouvinte, os causos populares, as situações do dia a dia, entre outros, a peça compõe-se como um todo coeso, mesmo que multifacetado. Como exemplo, pode-se notar a Cena 9, que utiliza uma espécie de enumeração com algumas 'cenas rápidas', levando a um extremo o recurso de micropeças dentro da peça:

> CENA 9
> (CENAS RÁPIDAS)
> (A)
> Mulher – (M1) Homem – (H1)
> M1: Zé, roubaram minha borsa.
> H1: Mas como, muié de Deus?
> M1: Num vi. O minino me deu uma cotovelada. O outro me derrubou. Eu xinguei feio mas não adiantou. Quando eu vi, cadê a borsa na mão? Eu caí, de tudo, no chão – esparradamada. [sic]
>
> (B)
> Homem – (H1) Homem – (H2)
> H1: Meu amigo, estou com um bilhete de loteria premiadíssimo. Tenho que viajar agora. Aceito o que você tiver no bolso em troca dele. Meu ônibus sai agora, não tenho tempo de ir trocá-lo.
> H2: Ah! Ah! Ocê vai se arrempedê.
> H1: É a necessidade, meu amigo. Tenho que ir para Cuiabá ver minha mulher que me passou um telegrama urgente... o que você tiver no bolso serve.
> H2: Ó lá, heim? Dispois num vai dizê que eu to querendo te explorá... qui eu to querendo te robá...
> H1: Só? É, mas é a necessidade. Sou obrigado a aceitar. Toma o prêmio é seu.
> H2: Ô capitá de gente burra. Trocá um premião desse por dois mi. Gente mais sem paciência. Vai vê que a muié dele num tá nem tão precisando assim. Coitado. Enfim, como diz o Dito Gambira, o mundo é dos vivos. [sic]
> [...]
>
> (PCO, 1980, pp. 13-14)

O resultado disso não é a mera descrição das condições de vida do povo, mas a representação do povo como ele mesmo se vê, até mesmo em uma linguagem coloquial,

provocando-lhe seu reconhecimento, que irá levá-lo a pensar as situações de seu dia a dia. É a representação do popular no palco, com sua coletividade.

No que diz respeito ao texto da peça em si, à maneira como é construída a materialidade discursiva, este se inicia por uma série de observações nas didascálias, demonstrando nitidamente o perfil pretendido por Paulo Corrêa de Oliveira[13] para a representação da peça:

> Os atores entram no palco explorando toda a sua dimensão andando embaralhados, porém sem se tocarem. Começam a cantar a música tema, murmurando apenas, e num crescente, até a voz normal.
> Apagam-se as luzes.
> Ouve-se o som de um atabaque iluminado, depois uma resposta a este som, por outro atabaque iluminado. Há uma conversa de atabaques. Quando encerram, aparecem dois apresentadores [...] Inseguros no centro do palco, fazem sinal para o outro falar primeiro. Bastante embaraçados, começam a falar ao mesmo tempo [...]
> (PCO, 1980, p. 1)

Nota-se que Paulo Corrêa de Oliveira explora um palco com poucos ou nenhum objeto, recorrendo aos recursos sonoros e de iluminação para compor o cenário, construção cênica muito explorada pelo Teatro de Arena, como já visto anteriormente, e que compõe um espetáculo básico, sem pompa, no qual o que é posto em relevo é o espetáculo em si, o desenrolar da ação, buscando inquietar o espectador desde o início. Em rubrica, o autor propõe: "(Durante a apresentação todos os atores permanecem sempre em cena. Todos os objetos descritos serão, quanto possível, representados em mímica)" (PCO, 1980, p.1).

Observa-se o emprego da música. A peça inicia-se com o som do atabaque, que ressoa. Traz já no início da peça uma ocasião para que o espectador fique atento ao que está por vir. Logo em seguida a essa introdução, entra em cena uma espécie de fusão entre o espetáculo teatral e o circense, na qual personagens se apresentam ao público, falando sobre o espetáculo do dia.

Em seguida, na primeira cena da peça, a personagem denominada apenas Apresentador 2 fala, dirigindo-se diretamente ao público:

> A2: A nossa peça procura mostrar as imensas contradições humanas nessa busca do outro para conviver em comunidade.

[13] Nas citações utilizar-se-á a abreviação PCO para denominar Paulo Corrêa de Oliveira.

> Focalizamos, de um modo especial, o nosso Mato Grosso do Sul: sua gente, seu povo, as riquezas vivenciadas colhidas com muito carinho.
> As situações narradas são, tanto quanto possíveis, reais. Qualquer semelhança com pessoas vivas não é nenhuma coincidência, é intencional.
>
> (PCO, 1980, p. 2)

Na sequência da cena 1 tem-se a música tema da peça, que é retomada em outros momentos, como recurso que provoca o espectador desde o início:

> Música tema:
> Quem ouvir, favor avisar
> correndo prá quem é certa,
> o choro, o riso, a notícia,
> a nossa mensagem de alerta.
> O povo precisa saber
> sentir que é mesmo o irmão
> de todos que necessitam
> viver num coração.
> Nasceu Mato Grosso do Sul
> prá vida não tutelada
> vai ter gente da gente
> lutando na terra amada.
> (PCO, 1980, p.1)

Outro elemento explorado na peça é o emprego de uma linguagem simples, referente ao contexto oral, o que leva ao palco a voz do cidadão comum, à sua maneira de se expressar. É recorrente o uso de gírias, desvios da norma padrão da língua portuguesa, aspectos que buscam dar lugar cênico ao povo sul-mato-grossense. Além disso, explorar costumes, crendices, enfim, aspectos do cotidiano da população, traz ao texto um humor que propicia o rir-se fácil, típico da comicidade popular:

> CENA 4
> Santinha (S) Mulher (M1)
> Cadáver (C) Mulher (M2)
> Nona (N) Mulher (M3)
> Homem (H1) Homem (H5)
> Homem (H3)
> (Em cena: o morto na mesa, de olho aberto e a viúva, dona Santinha, chorando sentada na cabeceira. Cada elemento que entra faz o sinal da cruz e tira o chapéu – mímica)
> (M1): (Entrando com (M2)). Virgem Maria. O morto está de olho aberto. (benze-se novamente)
> (M2): Fale com dona Santinha.
> (M1): Dona Santinha. Seu marido está de olho aberto. Vamos colocar uma varinha verde no caixão que ele fecha o olho. (A viúva faz que sim coma cabeça e chora).
> (M1 sai e volta com uma varinha que coloca no caixão – o morto fecha o olho).

(M2): Aí, fechou.
(H1): Que mistério. Ninguém sabe quem o matou.
(M2): É coisa muito fácil saber. Basta colocar uma moeda na boca do defunto. O assassino não deixa de aparecer.
(H1): E você me ajuda?
(H2): Claro. Compadre é pra essas coisas: toma a moeda.
(H1 coloca a moeda na boca do morto).
((N) Entrando feito velha beata).
M3: Dona Nona, a senhora não podia faltar. Minha falecida mãe – que Deus a tenha – vivia dizendo que velório que se prezasse tinha que ter a senhora junto.
(N): Bobagem minha filha. Eu não faço mais que o meu dever de cristã. Devo ter mais que dez mil horas de velório. Ninguém pode se bater comigo. Ninguém tem mais de dez mil horas de velório nessa terra. Nem o Álvaro. Onde está a viúva?
(M3): (Aponta para (S)).
(N): (Abraça a viúva que chora em seus ombros).
Não chore filha. Isso passa. Vai passar mais rápido do que todos nós pensamos. Confie na Nona. (dirige-se para (M1)). Já serviram o café Real com bolachinha Tostines de água e sal?
[...]

(PCO, 1980, pp. 4-5).

Nota-se, nesse excerto, a ênfase ao senso comum, à religiosidade, às crendices, às superstições populares. Nas cidades do interior brasileiro, o episódio de um velório, por exemplo, ainda é ocasião de reunir os conhecidos, em um rito sempre repetido, um contexto que se preservou durante vários séculos, diferentemente dos grandes centros, em que se evita o espetáculo da morte, os velórios têm locais apropriados, não invadem mais o ambiente doméstico, como pondera Walter Benjamin (1985, p. 207):

> Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do ambiente dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém [...] hoje os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.

Entre vários assuntos abordados nesta peça, na última cena a morte é novamente relatada, como reflexão sobre a indiferença em relação à vida, na ocasião em que "Mané" é atropelado em sua primeira visita à capital, figura de progresso e desenvolvimento, que acaba por matá-lo:

CENA – 10

Personagem – (P1)	Personagem – (P6)
Personagem – (P2)	Personagem – (P7)

Personagem – (P3) Personagem – (P8)
Personagem – (P4) Lélia – (L)
Personagem – (P5)

(P1): Morreu.
(P8): Eu vô vortá. Num fico mais aqui.
(P2): Nem eu... cabo a graça... num dianta mais
(P3): (Depois de um longo silêncio)

> Eu mais quero ver progresso?
> Progresso – poluição – é prá Gente-máquina.
> Gente-máquina rouba a gente. Engana a gente. Gente-máquina vévi correndo feito louco pela rua. Assustando e matando. Gente-máquina não conhece ninguém. Não dá os bom dia quando nos vejam. Gente-máquina não sabe sorrir... só sabe passar correndo... indo embora pra nunca mais...
> Eu quero meu Pantanal... (tempo) Gente-máquina matô o Mané... (Alto e eufórico) Si os home da cidade quer a poluição fica com ela. Nós num qué. Nós agradece. Nós vorta pro Pantanal.
> Gente-máquina se quiser ser gente-gente tem que ser bom aqui dentro... lá no fundo... qui nem a gente...
> (Olhando o cadáver – fala mais suave)
> Descurpe – falei demais... Acontece Gente-máquina que vocês mataram o Mané... Mané era gente boa... era gente-gente...
> Que que nós vai dizer a Lélia?
>
> (PCO, 1980, p. 17)

Embora não seja possível definir uma história única, com início, meio e fim, que traga acontecimentos da vida de personagens específicas, nota-se que é justamente essa fragmentação que caracteriza a opção estética do autor na peça. Como se vê nas cenas citadas, as personagens são pessoas comuns, a maior parte não é denominada por nome, apenas pelo gênero ou simplesmente como personagem, o que as coloca em uma dimensão coletiva, e não simplesmente inter-relacional. O que se busca não é representar o cotidiano de uma família específica, limitando-se ao contexto da vida privada, mas levar ao palco o que é comum no cotidiano popular, no coletivo da vida pública. Ao explorar esses elementos do cotidiano, o autor impregna o texto de uma atmosfera que aproxima o espectador do palco.

O uso da comicidade popular caracteriza um teatro voltado para o homem que se pensa a si mesmo, reconhecendo-se na medida em que o contraste com o outro vem à tona, deixando exposta também sua condição humana, que envolve as dimensões sociais, políticas, culturais e históricas da sua existência, que são ironizadas como forma de reconhecimento, gerando a reflexão sobre os temas abordados. A *mímesis* demonstra o elo que a relaciona às representações sociais, e não é simplesmente uma cópia da realidade, mas um artefato discursivo que resgata, nesse caso, o que há de mais comum e mais rotineiro. Representação de representações coloca-se como reconhecimento do homem por ele mesmo.

De um povo heróico, o brado Kadiwéu - 1981

No ano seguinte, o teatrólogo optou por um tema diretamente ligado às questões sociais e culturais: o índio. O estado de Mato Grosso do Sul é um dos estados brasileiros que contém o maior quantitativo de indígenas[14]. Na peça *De um povo heróico, o brado Kadiwéu,* de 1981, a luta dos índios pela sobrevivência no dia-a-dia, a força e a persistência de sua cultura aparecem como denúncia social. O intuito não é cair na cor local, com uma visão ufanista, idealizada da realidade vivida pelos índios na região, mas, ao contrário, pôr em relevo o que não é visto, o que é, muitas vezes, negligenciado.

O título da peça retoma o segundo verso da letra do Hino Nacional brasileiro[15]. Com isso, a ideia de recobrar o local como parte do nacional torna-se evidente, buscando representar a realidade do povo, inserindo entre os cidadãos brasileiros o índio, que muitas vezes vive em situação de exclusão:

> **Hino Nacional Brasileiro**
>
> Ouviram do Ipiranga às margens plácidas
> De um povo heróico, o brado retumbante
> [...]

No início do texto, o autor elenca uma série de obras que serviram como suporte de pesquisa histórica para a escrita da peça, o que também enfatiza o diálogo com o discurso histórico, retomando a escrita da história, que é aqui reescrita, ficcionalizada, como afirma o autor em prefácio ao texto: "A encenação desta peça não deve pretender retratar com a fidelidade de uma fotografia os costumes e as vestimentas dos índios Kadiwéus. O que importa é a expressão da verdade que a peça contém" (PCO, 1981, p. 1). Assim, põe-se em relevo a representação como possibilidade de reflexão crítica sobre a realidade social e histórica, rememoradas.

---

[14] Conforme o Censo 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no Mato Grosso do Sul há aproximadamente 73 mil habitantes indígenas, sendo esse o segundo estado brasileiro em número de índios. A informação está disponível no Banco de Dados Agregados do IBGE, no endereço eletrônico <www.sidra.ibge.gov.br>.

[15] Letra de Joaquim Osório Duque Estrada, música de Francisco Manuel da Silva.

Destaca-se na peça a personagem Guido, que recupera do contexto histórico Guido Boggiani, escritor da obra *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale*, publicada em Roma no ano de 1895, que traz o registro das observações feitas por ele em viagem feita à tribo dos índios kadiwéus em 1892, publicado no Brasil somente em 1975, sob o título *Os caduveus*, obra que foi utilizada por Paulo Corrêa de Oliveira como uma das referências para a escrita da peça. Essa viagem tinha, inicialmente, o objetivo principal de obter couro de cervo em troca de outras mercadorias e teria a duração de alguns dias, mas estendeu-se por três meses – o que possibilitou que Boggiani anotasse diariamente os acontecimentos da aldeia, os costumes e modos desses índios.

Em seu enredo, a peça retoma justamente a história da viagem de Guido, como forma de dar a conhecer ao público a origem, os costumes, as crenças, a vida dos Kadiweus:

> CENA 1
> [...]
> (Em cena: Guido e o Repórter. O Repórter anotando e Guido aprontando-se para uma viagem).
> REPÓRTER: Por favor. Uma pequena entrevista antes de seu embarque. Nome todo, por favor?
> GUIDO: Guido Boggiani.
> REPÓRTER: Italiano, não é?
> GUIDO: Sim. Nasci em Omegna em 1861.
> REPÓRTER: Então, tem agora trinta e um anos, correto?
> GUIDO: Vim para o Paraguai como paisagista, mas no momento, interesso-me em comprar couro de cervos. No mercado de Assunção há muita procura.
> REPÓRTER: Seu Guido, o senhor não tem medo de se aventurar sozinho pelos ermos do rio Nabileque, em terra dos Kadiwéus, repleto de carga?
> GUIDO: (sorrindo) Certo que não. E, além disso, não viajo sozinho. Vai comigo o Manoel Diaz (este aproxima-se). Juan, seu servo paraguaio (aproxima-se). Ortiz, puro paraguaio, homem enérgico, audacioso e valente caçador (aproxima-se). Felipe, o índio chamacoco que eu criei (aproxima-se) e Sabino que é kadiwéu e vai nos servir de guia. Ele é padre (aproxima-se).
> [...]
>
> (PCO, 1981, p. 2)

Como se vê, a peça em questão tem uma abordagem mais ligada à história, que é recontada, levando ao público um conhecimento sobre fatos e personagens que perpassam a história local, e que são ficcionalizados.

A peça, em sua forma, revela algumas características do teatro produzido por Paulo Corrêa de Oliveira no Grupo do Cera, então em seu quarto ano de atuação: ruptura da ilusão teatral pela integração palco/plateia, quase ausência de figurino e elementos do cenário, o que

corrobora essa ruptura, uso da música como gatilho da reflexão no espectador, personagens que representam a coletividade na qual estão inseridos em seu meio, entre outros aspectos. Tudo isso já é posto em relevo logo no início da peça: “Quanto menos objetos em cena, melhor. Advogamos mesmo que todos eles sejam apenas sugeridos pelos atores. Estes, após a entrada, permanecem em cena até o fim da peça. O sumir da cena significa sentar-se pelos cantos do palco. Fundo musical: flauta e chocalho” (PCO, 1981, p.1).

Na estrutura da peça há uma ‘Pré-peça’, que é encenada fora do palco, antes da primeira cena, o que demonstra mais uma vez a ruptura do palco, que se abre para o público, como se pode observar no excerto a seguir:

> PRÉ-PEÇA
> Cena violenta de uma briga no teatro – mais gritos nervosos e golpes. O público não deve perceber que faz parte da representação. Deve ser bastante rápida e os cantores se retiram imediatamente da plateia.
>
> (PCO, 1981, p. 1)

O uso do metateatro, ou *da peça dentro da peça*, provoca a quebra da ilusão teatral. A expansão do palco para a plateia, com os atores representando fora dos limites da ribalta, consolida essa ruptura.

Após ampliar a atenção e a percepção do público, passa-se à peça, e às singularidades dos índios kadiwéu: “A nós, kadiwéu, não importa a origem da terra. Não nos importa saber como apareceu o sol e a lua, nem o fogo que queima a fogueira durante toda a noite em nosso abrigo [...] Importa a nós explicar o mundo como se apresenta hoje em dia [...]” (PCO, 1981, p. 5). Na peça, constrói-se, ainda, o contraste entre o olhar do índio e do homem branco, representado na figura do viajante italiano Guido, que abre as portas para o mundo kadiwéu.

A violação da cultura do índio é denunciada na peça, que tenta levar ao espectador a despertar sobre essa situação, pautando-se para isso na própria história. O mundo do teatro, aqui, aparece como possibilidade de ação transformadora no teatro do mundo, provocando uma transformação no olhar crítico de quem presencia, por meio do teatro, os sofrimentos da etnia Kadiwéu.

> Repórter: A magia do teatro vai nos transportar hoje ao mundo da tribo Kadiwéu, vindo dos Mbayá-Guaicurú [...]
> A força da imaginação nos fará reviver os estertores e os últimos brados desse povo violado em seus costumes e cultura.
>
> (PCO, 1981, p. 2)

A crítica social é delegada, também, ao público, que precisa tomar consciência de tudo o que é posto em cena, para poder mudar sua perspectiva, assumindo uma postura mais crítica. O *Repórter*, personagem da peça, relembra a pré-peça ao questionar o espectador:

> Repórter: O que vimos acontecer agora a pouco, nesta sala, reflete bem a condição do homem no dia de hoje: somos mais, ou menos selvagens do que acreditamos ser? (tempo)
> Haveria hoje uma busca do homem ao isolamento? Ao abandono da dita civilização, agrupando-se novamente em pequenas comunidades, fugindo da violência? (tempo)
> E esse pequeno grupo fugitivo não sofreria nenhuma repressão? Não teria sua identidade cultural esmagada, em nome de uma nova civilização? (tempo)
>
> (PCO, 1981, p. 2).

Os estereótipos atribuídos aos índios, e que falseiam suas verdades culturais e históricas, são questionadas nesta peça, mostrando a necessidade de um pensamento crítico que liberte o indivíduo, muitas vezes preso às opiniões pré-concebidas, cristalizadas na sociedade:

> CENA 10
> CIVILIZADO 1 (c) CIVILIZADO 4 (c)
> CIVILIZADO 2 (c) CIVILIZADO 5 (c)
> CIVILIZADO 3 (c) ÍNDIO (i)
> (As personagens entram, falam, depois somem de cena)
> CIVILIZADO 1: Por que nos preocuparmos com alguns milhares de índios, se o grande problema é o destino de um país com milhões de habitantes? O que significa morrerem algumas centenas de índios, se morrem no Brasil diariamente milhares de crianças?
> CIVILIZADOS 2: Para mim, índio é uma animal feroz e traiçoeiro que deve ser tratado a bala – ou é preguiçoso e ladrão que só trabalha a custa de castigo ou estimulado pela promessa de uma garrafa de cachaça.
> ÍNDIO 1: (Podendo ser um dos personagens do quadro estático). Ser ou não ser? Permanecer kadiwéu ou deixar se assimilar? Como índio ainda garanto a posse da terra ocupada; de outro lado, se me misturo com o branco, sou gente inferior. Hoje índio não é só índio. Agora kadiwéu segue modo de índio e de civilização. Agora precisa roupas. Criança quer café, leite e pão. Éramos índios cavaleiros, hoje andamos a pé pastoreando nosso escasso gado. Eu quero ser muito bom para ser índio!
> CIVILIZADO 3: Eu prefiro a visão do índio romântico e literário! Índio tem que ser como José de Alencar e Gonçalves Dias: físico perfeito. Dentes sem nenhuma falha. Nada de tuberculose ou subnutrição. Educação Universitária. (Bastante afetado): A ópera 'O Guarany' é divina... divina...
> [...]
>
> (PCO, 1981, p. 12)

A peça encerra-se com uma música, cantada pelos atores, como recurso que objetiva consolidar, nessa altura da peça, o despertar do senso crítico do público, por meio do distanciamento oportunizado, levando-o a pensar sobre a questão das perdas culturais vividas pelo índio, aspectos culturais esses registrados pelo discurso histórico, representado na peça pela retomada da obra de Guido Boggiani entre outros autores utilizados na pesquisa histórica para a composição da peça, e que precisam ser considerados como componentes da diversidade cultural brasileira:

> MÚSICA: CIVILIZAÇÃO
>
> Adeus nação
> dos Kadiwéu
>
> Café com leite, manteiga no pão.
> Calça comprida, cueca e blusão.
>
> Pasta Gessy, esparadrapo, injeção
> Toma doril e também decadron.
>
> É o boteco, a cachaça, eleição
> É o dinheiro, é a exploração.
>
> Urbanização, aculturação...
> Prá que história?
> Prá que tradição?
>
> (PCO, 1981, p. 16)

O emprego da música aparece na peça como um recurso que leva o espectador a refletir sobre o que está sendo mostrado/falado, no caso descrito a noção do que seria ser ‘civilizado’. O título proposto, *Civilização*, sugere justamente que a urbanização em si não garante uma vida mais digna ao índio, uma vez que muitas vezes o que se faz é simplesmente destituí-lo de seus valores, crenças, costumes, e até mesmo de sua língua, destacando que ser culturalmente diferente não quer dizer ser mais ou menos ‘civilizado’.

Fronteiridade - 1988

A fronteira é tema recorrente em *Fronteiridade*, de 1988, que fala sobre o contato e o contraste entre Promissão e Soledade, dois países imaginários citados na peça que fazem fronteira e que, pelos aspectos históricos e culturais rememorados, como a guerra, possível referência à Guerra do Paraguai, assim como alguns costumes como o *tereré*, bebida fria de erva mate, semelhante ao *chimarrão*, a *siesta* e o truco, infere-se aqui se tratar do Brasil e do Paraguai, que são representados na peça pelos nomes citados, respectivamente. Pode-se retomar, também, a fronteira como alusão aos limites entre arte e realidade, que vêm aqui transfigurados entre culturas diversas, povos e línguas diferentes, o aspecto humano que, em cada particularidade, compõe algo comum.

Atualmente as fronteiras estão mais permeáveis. A ideia de uma fronteira política, impenetrável, como está no mapa, não é mais possível pragmaticamente. Nos dias atuais, as fronteiras constituem região de contato, de interpenetração. As fronteiras são, portanto, móveis, cambiantes. Uma definição para o conceito que se faz contundente é a proposta por Cássio Eduardo Viana Hissa:

> A fronteira coloca-se à frente *(front)*, como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* [grifos do autor] como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração (HISSA, apud ARAUJO, 2005, p. 28).

A imagem da separação e da unicidade simultâneas, imposta pela fronteira, é explorada na peça como estereótipo, que é comumente uma forma massificada de expressão, traduzindo algo que não condiz necessariamente com o verdadeiro, mas que é conhecido sem o devido questionamento. Novamente, não há uma história a ser contada, mas as cenas exibem várias histórias, com diversas personagens. Episódios como “O assalto”, na cena 4, e “As compras”, na cena 6, trazem desde o roubo de um automóvel, com a cômica interrupção feita pelos assaltantes ao namoro das personagens Cidinha e Aramis, que acabam

recomprando seu próprio veículo do outro lado da fronteira; à compra de um videocassete, que, toda vez que é vendido, é, também, roubado pelo próprio vendedor e colocado novamente à venda. São acontecimentos comuns, mas que buscam representar o cotidiano, ainda que repleto de estereótipos, vivenciado nas cidades de fronteira. Outro aspecto que merece atenção é o fato de que em várias cenas as personagens não têm nome próprio, sendo denominadas por substantivos comuns, como ‘personagens’, ‘alunos’, entre outros, o que demonstra que os episódios mostrados poderiam acontecer em qualquer lugar fronteiriço, como pondera o próprio autor:

> As fronteiras representam um caldeamento de culturas entre os países limites. Tal situação permite uma série de desencontros ou ajustes entre esses povos. Normalmente geram situações próprias que não ocorreriam nem num país, nem no outro, isoladamente. São casos típicos da fronteira. São fronteiridades. (OLIVEIRA, 1988, p. 1).

Assim, Paulo Corrêa de Oliveira explora o simbolismo da fronteira como maneira de se resgatar a memória histórica. Além dos aspectos já discutidos, o aspecto social também é trabalhado pelo autor, e se enquadra na esfera da vida pública. Paulo Corrêa de Oliveira expõe ao seu público os problemas e as situações da sociedade regional, buscando despertar a consciência do espectador, ou até mesmo provocar uma ruptura em relação aos estereótipos por ironizá-los.

Dessa forma, personagens e situações estereotipadas são utilizadas como formas da comicidade, trazendo de maneira bem humorada a reflexão sobre a vida na fronteira, como se vê, ainda, neste outro episódio:

> CENA 10 – SÃO JOÃO
>
> GUARDA: O que é que vocês querem?
> P-1: Queremos falar com o delegado.
> GUARDA: Posso saber o assunto? Ele saiu mas não deve demorar.
> P-1: Pois não, seu guarda. Hoje vai ser a noite de São João. Fizemos uma programação, como festeiros, de levar a imagem para ser lavada no rio, à meia noite.
> GUARDA: Faz tempo que eu não acompanho a procissão de São João.
> É uma tradição daqui de Promissão, não é?
> [...]
> P-1: [...] a imagem de São João veio para minha casa hoje
> e ficou num altar arrumado na minha varanda. Sé que alguém
> passou por lá, e roubou a imagem.
> [...]

(DELEGADO ENTRA)
GUARDA: Seu delegado, esse pessoal todo veio aqui por causa de um roubo.
DELEGADO: Roubo? Chame o escrivão para fazer o registro competente.
[...]
DELEGADO: Escreva aí, escrivão, em letras bem grandes: ocorrência do dia 23 de junho: roubo (PARA P-1): O que foi roubado?
[...]
P-2: O São João...
DELEGADO: O que? Roubaram o senhor João?
P-2: É...
DELEGADO: Já começou mal. Então não é roubo. É seqüestro.
Escrivão, mude aí: ocorrência, seqüestro.
[...]
GUARDA: (ENTRANDO) Seu delegado.
DELEGADO: O que é?
GUARDA: Um caso esclarecedor. Está lá fora um ladrão que pegaram na rua. Está em poder dele uma imagem de santo.
TODOS: Viva! Viva!
DELEGADO: Silêncio! (PARA O GUARDA): E daí? O que tem isso:
GUARDA: Não dá para relacionar os dois casos?
DELEGADO: Não seja burro. Um caso não tem nada a ver com o outro.
Use a inteligência se quer ser chefe um dia. Um caso é de seqüestro o outro é de roubo de imagem...
GUARDA: Mas a imagem é ...
DELEGADO: Chega de conversa! Pode sair.
GUARDA: Sim senhor (SAI)
DELEGADO (PARA O GRUPO): Duas perguntas fundamentais. Sabem o nome dos pais e a data de nascimento do Senhor João Batista?
(P-1, P-2, P-3 SACODEM A CABEÇA)

DELEGADO: Olha, quando vierem dar parte de alguma ocorrência precisam trazer mais elementos mais claros. Como desvendar esse caso com essas pouquíssimas informações? Tenham paciência! Saiam todos... Sumam daqui... [...]

(PCO, 1988, p. 34-37)

Nesta peça as personagens, em sua maioria, não são aprofundadas, o que ocorre em todas as peças do dramaturgo, produzidas no Grupo do CERA. O que se percebe é a personagem como representante de um coletivo, que nesta peça remete àqueles que vivem em região de fronteira, com os problemas que enfrentam no dia a dia. A seguir, ressaltam-se os atores posicionados no auditório, como descrito nas didascálias, o que caracteriza a fusão entre palco e público:

CENA 1: SALA DE AULA

PROFESSOR P [PROMISSÃO]	ALUNO 3
PROFESSOR S [SOLEDADE]	ALUNO 4
ALUNO 1	ALUNO 5
ALUNO 2	ALUNO 6
	ALUNA

> (OS ATORES ESTÃO SENTADOS NO AUDITÓRIO. COMEÇA A SE OUVIR UMA MÚSICA LATINO-AMERICANA LENTA, TOCADA EM VIOLÃO. A MÚSICA SE ACELERA EM UM RASQUEADO FRENÉTICO. GRITOS E ASSOBIOS CONTAGIAM OS ATORES SENTADOS NO AUDITÓRIO. SOBEM AO PALCO O PROFESSOR P (PROMISSÃO) E O PROFESSOR S (SOLEDADE), ACOMPANHADOS DE DOIS AUXILIARES QUE CARREGAM RESPECTIVAMENTE UM ROLO DE MAPA DE PROMISSÃO E OUTRO DE SOLEDADE, PORTAM-SE SEPARADOS, NAS EXTREMIDADES DO PALCO).
> PROFESSOR P – (Desenrolando o mapa) Silêncio! (CESSA A MÚSICA E OS GRITOS) Acabou o intervalo! Vamos para nossa aula de história. Isto aqui é um mapa do nosso amado país: Promissão. (MOSTRANDO) Promissão se limita de uma lado com o oceano Netuno e do outro lado, de norte a sul, com nosso país irmão: Soledade.
> Soledade nem sempre foi um país 'hermano'. Tivemos nossos desencontros. Fronteiridades que viraram guerra. Nosso país, Promissão, que nunca foi uma nação belicista, foi obrigada a pegar em armas.
> PROFESSOR S – (AO LADO DO MAPA DE SOLEDADE) Não quero ver ninguém dormindo em sala de aula. Espero que todos tenham dormido bem a 'siesta'. Quero muita atenção na aula de Moral e Cívica, pois, somos todos patriotas. Soledade confia nos seus filhos, na sua juventude, nos seus alunos. Devemos amas nossa pátria para não sermos mais atacados por Promissão. Queremos a paz, mas não aceitamos a intromissão desses imperialistas usurpadores.
> PROFESSOR P – Vamos repetir todos: Promissão... Vocês: (OS ATORES NA PLATEIA REPETEM CADA SENTENÇA) ... Promissão... não quer a guerra ... por isso ... fez escrever isso ... na sua constituição.
> Muito bem! Promissão não quer a guerra por isso fez escrever isso na sua constituição.
> ALUNO 1 – (DO AUDITÓRIO) Professor! Eu queria se, no tempo da guerra de Soledade, havia proibição de guerra escrita na constituição?
> PROFESSOR P – Bem... havia a proibição, só que nós fomos atacados. Foi uma guerra de defesa. Uma guerra justa contra o terrível tirano Dom Gusmán.
> PROFESSOR S – Devemos lutar contra a preguiça. Devemos seguir o exemplo de nosso herói maior, nosso eterno presidente, Dom Gusmán.
> (GRITANDO) Viva Dom Gusmán!
> TODOS (AUDITÓRIO) Viva!
> [...]
>
> (PCO, 1988, pp. 2-3).

A estrutura da peça segue, ainda, outras características marcantes da escrita de Paulo Corrêa de Oliveira: uso do sistema coringa, cenas apenas numeradas e que trazem acontecimentos aparentemente isolados, resultando em pequenas peças dentro da peça em si, como micropeças, ruptura da ilusão teatral por meio da expansão do palco para além da ribalta, o emprego da música, entre outras, que serão mais detalhadamente observadas no decorrer do estudo.

Terras Terena - 1990

Já com mais de uma década de atuação, em 1990 o Grupo Teatral do Cera apresenta a peça *Terras Terena*. Depois da peça *De um povo heróico, o brado Kadiwéu*, de 1981, o autor retoma a temática indígena, trazendo, agora, a etnia terena como elemento central de sua composição teatral, recorrendo também à pesquisa histórica.

Terras Terena está composta em três atos, o que acrescenta novo elemento estruturalmente à escrita teatral de Paulo Corrêa, pois as peças anteriores estavam organizadas apenas em cenas dispostas em sequência. Mas o emprego do ato surge como mecanismo de desdobramento temporal, com o efeito de *flashback*, sendo os eventos assim distribuídos: o primeiro ato retoma o século XVIII, o segundo ato passa-se no tempo presente, retornando o terceiro e último ato ao passado, dando-se continuidade ao primeiro ato.

A peça traz no enredo a saída do Chaco Paraguaio empreendida pelos índios terena para estabelecerem-se, em seguida, entre os rios Aquidauana e Miranda, que emprestam seus nomes a essas cidades sul-mato-grossenses, em busca de terras de clima mais ameno. A viagem rumo ao Pantanal, uma região envolta em lendas faz com que as personagens sintam-se desbravando o desconhecido.

Em *Terras Terena*, a partir do imaginário mítico dessa etnia, cria-se um universo envolto na fantasia, que funde seus guerreiros aos elementos da natureza, recorrendo à sua divindade Yurikoyuvakai, opondo o natural e o sobrenatural:

> Ato 1 cena 3
> [...]
> Chefe de Guerra Chumo-Onô – CGC – (Levanta-se)
> Yurikoyuvakai, Deus poderoso, sou Chefe de Guerra da metade Chumo-onô. Dê-nos toda a força da sucuri e o veneno da cascavel para vencermos os inimigos que forem contra as decisões que assumirmos hoje [...]
>
> (PCO, 1990, p. 7)

Como pano de fundo do enredo está o discurso histórico, que permeia todo o texto, resgatando a vida, os costumes e a história desse povo indígena, que tem uma relação muito próxima com a terra, pois sua atividade principal é o seu cultivo. A saída do Paraguai para

adentrar em terras desconhecidas leva ao refletir sobre a essência do homem em seu reconhecimento. Ao retomar a vida do índio, o faz de maneira a inserir nela, também, aspectos da vida do homem branco, com seu imaginário, compondo um povo híbrido, assim como uma terra dividida:

> 1º ATO – CHACO PARAGUAIO – SÉCULO XVIII
> Os atores entram em dois grupos, formando pares, pelo auditório, caracterizados de índios, com vareta de bambu nas mãos, numa estilização da dança bate-pau, mais lenta e sem fundo musical. Batem a vareta uma vez, duas vezes, três vezes. Retornam à batida inicial. Sobem ao palco em dois grupos separados.
> A dança é apenas interrompida pela fala dos pares indígenas enquanto o resto do grupo permanece estático.
>
> CENA 1
> OROOPA - MIHI -
> PIKIHI - TREMELÉ –
> TULOMÓ - KALIÓO
> (1ª INTERRUPÇÃO DA DANÇA:)
> OROOPA – Estou com muito medo, Pikihi.
> PIKIHI – Lá vem você com a mesma conversa, Oroopa?
> OROOPA – A mudança para outras terras me incomoda muito.
> PIKIHI – Nós não podemos mais ficar aqui, isolados, neste Chaco Paraguaio.
> OROOPA – Pelo menos aqui, Pikihi, nós sabemos quem são nossos inimigos.
> PIKIHI – Dizem que o Pantanal é muito grande. Lá, ninguém vai nos incomodar.
> OROOPA – É disso que eu tenho medo. E os brasileiros, não vão ser mais violentos que os Mbayá?
> PIKIHI – Oroopa, os Mbayá se aproveitam de nós porque somos demais de pacatos. No Pantanal, isso vai ter fim. Temos que mudar nós mesmos. Não podemos tolerar a submissão de forma nenhuma.
> [...]
>
> (PCO, 1990, p. 2)

Ao abandonar sua terra de origem, o índio acaba sofrendo a perda de traços de sua identidade pela imposição da cultura do homem branco. Assim como na peça *De um povo heróico, o brado Kadiwéu*, de 1981, ressalta-se como denúncia social a aculturação do índio, com a imposição da vida e dos hábitos do homem-branco, o que muitas vezes leva a situações dolorosas como o alcoolismo, a desnutrição infantil, a recorrência de doenças, o preconceito sofrido pelos índios, o suicídio, etc.

No excerto a seguir, nota-se essa abordagem crítica do cotidiano do índio nos dias atuais em relação ao preconceito fundado no estereótipo, feita no 2º ato, que representa o ‘hoje’:

> 2º ATO: PANTANAL: HOJE
> [...]
> (OS ÍNDIOS SE APRESENTAM, DEITADOS NO CHÃO, COM ROUPAS COSMOPOLITAS, ANDRAJOSAS)
> [...]
> CENA 1
> [...]
> ÍNDIO 4 – Você não conseguiu o emprego com aquela empreiteira de Campo grande/
> ÍNDIO 5 – Consegui nada. O cara que fazia o atendimento disse que não tinha emprego para bugre.
> ÍNDIO 4 – Falou na sua cara?
> ÍNDIO 5 – Falou e completou que eu devia ser muito preguiçoso, e, me perguntou se não achava melhor beber cachaça do que ocupar o lugar de um trabalhador brasileiro.
> ÍNDIO 4 – Você respondeu?
> ÍNDIO 5 – Eu não. Adiantava brigar? Fui embora dali.
> [...]
>
> (PCO, 1990, pp. 17-18)

Na peça, grande parte das personagens é denominada apenas 'índio', numerada em sequência, com o uso do sistema coringa. Novamente, o que se vê é a representação da coletividade, que não evidencia as relações inter-humanas, mas põe à mostra as determinantes sociais vividas pelo índio. Leva ao público a denúncia do estereótipo de preguiçoso, alcoólatra, atribuído ao índio, e, com isso, cria-se a possibilidade de modificar essa visão, conscientizando o espectador de que se trata de uma caracterização não baseada na verdade, mas em uma formação discursiva massificada.

Assim, como um teatro que busca despertar uma ação transformadora, a questão do índio suscita denúncia e crítica social. Não é evidenciada a imagem de um índio idealizado, como é comum no uso da cor local, mas a figura sofrida, angustiada, abusada, um índio que desmistifica a idealização, mostrado em um teatro também desmistificado.

No terceiro e último ato, há um retorno ao século XVIII, dando continuidade ao primeiro ato. Na peça, este último momento tem a função de contrastar as duas realidades expostas: no primeiro ato, um povo imerso em sonhos, na vontade de encontrar um novo espaço para viver; e o segundo ato, em que essa ilusão é rompida:

> 3º ATO – CHACO PARAGUAIO – SÉCULO VIII
> [...]
> CENA 3
> ÍNDIO 1 – EPERÚ –

ÍNDIO 2 – PARUERÊ –
MALAMBUIKE – OONGÚ –
ÍNDIO 3 –
[...]
PARUERÊ – Oongó, amanhã cedinho começa nossa caminhada.
OONGÓ – Eu não sei, Paruerê. Eu sinto hoje muita alegria, mas, no fundo sinto uma amargura na minha alma. Muita angústia.
PARUERÊ – Angústia?
OONGÓ – Uma coisa interna que me anuncia uma tristeza.
PARUERÊ – Tristeza?
OONGÓ – Eu sinto que o médico-feiticeiro não quis nos dizer a verdade. Essa ida pro Pantanal vai ser o fim do povo terena. Nossos filhos serão vítimas de preconceitos, desprezados e oprimidos pelos brasileiros.
Vai ser muita tristeza pra nossos filhos.
PARUERÊ – Nenhum povo, Oongó, será contra nós.
Não acredito que os deuses vão nos abandonar.
Nossos filhos serão livres... serão muito felizes...
Livres e felizes, para sempre, como as garças do Pantanal.
OONGÓ – (PAUSADAMENTE) Livres e felizes como as garças do Pantanal? (AR DE INTERROGAÇÃO)
(OONGÓ E PARUERÊ PERMANECEM ESTÁTICOS POR UM LONGO TEMPO ENQUANTO A LUZ DIMINUI LENTAMENTE)

(PCO, 1990, pp.)

Dessa maneira, trazendo o enredo em três momentos, o percurso histórico da etnia terena é recontado, desde o momento em que há uma espécie de odisseia, com a viagem rumo ao Pantanal, empreendida desde o primeiro ato, e envolta em lendas, passando pelo momento atual, no segundo ato, e o retorno às origens, como um reencontro, visto no terceiro ato, que retorna ao primeiro momento.

O Afeto que se Encerra – 1991

O Afeto que se Encerra, de 1991 leva ao palco a história da educação em Mato Grosso do Sul, desde 1918, quando o estado, criado em decreto em 1977, ainda fazia parte de Mato Grosso, até o ano de 1991, em que a peça foi levada ao público, por meio de relados da vida do professor, reavendo depoimentos de professores publicados na obra *Memória da Cultura e da Educação em Mato Grosso do Sul*, de autoria de Maria da Glória Sá Rosa (1990). Nesta obra a história da educação no Mato Grosso do Sul é recontada, dando voz aos professores, personagens centrais desta história.

Na peça as cenas iniciam-se por datas, que não foram escolhidas aleatoriamente, e representam aulas, com início e fim marcado pelo som de uma campainha, lembrando o ambiente escolar. Cada ano mencionado representa uma data importante nas transformações vivenciadas pela educação no estado do Mato Grosso do Sul, como as mudanças de paradigmas ocorridos no decorrer desse tempo; remetem, também, a aspectos relatados nas entrevistas dos professores a Maria da Glória Sá Rosa. Assim, de aula em aula, contam-se as mudanças vividas, mostrando como tema a Educação e a vida do professor, e trazendo à tona, mais uma vez, a história rememorada como artefato de criação. Além disso, os depoimentos dos professores, que são retomados da obra de Maria da Glória Sá Rosa, passam por diferentes municípios, o que permite não fechar o que é contado em um espaço único, embora permaneça no palco apenas 'uma' sala de aula.

Desse modo, a partir da fala dos professores em situações muitas vezes cômicas, outras com caráter de denúncia e crítica social, Paulo Corrêa de Oliveira vai construindo na peça tanto uma reescrita da história oficial da educação, como uma história do cotidiano da sala de aula, da vivência do professor como influência na vida de seus alunos.

A influência dos acontecimentos históricos repercutia diretamente no ambiente escolar, exemplo disso seria a Revolução Constitucionalista de 1932. Esse movimento surge como resposta à revolução de 1930, e intencionava derrubar o governo de Getúlio Vargas, levando até mesmo, no contexto da educação, à demissão de professores partidários de Washington Luís. Esses acontecimentos são revisitados na terceira cena da peça, intitulada justamente "1932":

1932

PROFESSOR ALUNO 2
TENENTINHO ALUNO 3
ALUNO 1 ALUNO 4
(PROFESSOR ENTRA. OS ALUNOS LEVANTAM-SE. O PROFESSOR APAGA O QUADRO E ESCREVE: 1932)
PROFESSOR – Queridos alunos. Vocês não ignoram que a Revolução caminha lá fora. Estamos ao lado do comandante da 9ª Região Militar, Bertoldo Klinger. Nunca tive medo de morrer. Estou certo de que a existência é uma aventura, na qual é preciso coragem, para sobreviver-se às dificuldades.
Antes de começar nossa sabatina vamos cantar o hino patriótico: Cisne Branco. Letra de Benedito Xavier de Macedo e música de Antônio Espírito Santo.
TODOS – Qual cisne branco em noite de lua
Vai deslizando num lago azul
[...]

(PCO, 1991, p. 11)

> Em 1932, quando rebentou a Revolução, eu era diretor da Escola Normal Modelo Anexa, cargo para o qual fui nomeado em 1929 pelo Interventor do Estado, Antônio Mena Gonçalves. Junto com o comandante da 9ª Região Militar, Bertoldo Klinger, formamos o batalhão Visconde de Taunay e nos aquartelamos na Escola Normal. Dali, saímos para o combate. Faziam parte desse batalhão Vespasiano Martins, que foi depois Governador provisório do Estado, Oliveira Melo, Artur de Vasconcelos, médico do grupo e Arquimedes Pereira Lima, mais tarde deputado.
> Lutamos em Coxim, às margens do rio, combatendo as tropas do Governo Federal, que vinham de Cuiabá. Depois seguimos para São Paulo e lá enfrentamos os gaúchos. Foram tempos difíceis, que me deram ânimo para continuar nessa peleja, que é a vida. No fim, nos arrebentamos, principalmente eu que era da política de Washington Luís.
> Nunca tive medo de morrer. Na Revolução, me escondi em casas alheias, dormi debaixo de chuva, pulei muros, sempre de fuzil na mão.Tive até que refugiar-me durante 40 dias no Consulado Português, para não ser morto. Estou certo de que a existência é uma aventura, na qual é preciso coragem, para sobreviver-se às dificuldades. Por causa da Revolução, fui exonerado do meu cargo de diretor.
> (Entrevista de Múcio Teixeira Júnior, apud SÁ ROSA, 1990, p. 48).

Nota-se no excerto da cena “1932”, ainda, o uso da música como recurso que promove a interface entre essas duas formas de expressão artística. Vê-se o emprego da música como recurso que leva o espectador a refletir sobre o que está sendo mostrado/falado na peça, levando-o a um tempo outro que, sendo rememorado, faz-se presente também pelo uso da canção, que é entoada por todos os atores no palco.

Estruturalmente, o cenário da peça remete ao espaço da sala de aula, com carteiras escolares, uma mesa para o professor e o quadro-negro. As cenas remetem às aulas, com um sinal sonoro para seu início e para seu término, como já mencionado. Os atores passam por várias personagens, com o uso do sistema coringa.

Pensa-se que o ambiente escolar é algo que, necessariamente, perpassa a vida de grande parte da população. Ao abordar o cotidiano do professor na sala de aula, Paulo Corrêa de Oliveira recorre, com frequência, ao cômico. Essa comicidade não quer dizer que o que é retomado não tem seriedade, mas, ao provocar esse momento de relaxamento no espectador, abre-se a possibilidade de fazê-lo ver as situações de outra maneira:

1918

> [...]
> PROFESSORA – Péssima redação. Sem nenhuma criatividade. Tudo lugar comum. Zezito, leva essa redação para o seu pai ver o escrito do seu irmão. (ZEZITO SAI)

> ALUNO 10 – Não leva, Zezito!
> PROFESSORA – Não adianta. Seu pai vai ver a beleza de redação que você fez.
> ALUNO 10 – (LEVANTANDO-SE) Eu vou pegar o Zezito...
> PROFESSORA – Não vai não! Não me saia do seu lugar até seu irmão voltar.
> ALUNO 10 – Nunca mais faço redação. Não vou mais estudar.
> PROFESSORA – Vai sim! Só se você morrer, porque vivo, você faz redação.
> PAI – (ENTRA COM A FOLHA DE PAPEL NA MÃO:) Professora Chiquinha, li a redação de meu filho. Péssima! Sem nenhuma criatividade. Tudo lugar comum. Pode lhe aplicar a palmatória ou lhe deixar ajoelhado no milho para aprender a lição. Por isso, eu garanto, ele não vai morrer.
> PROFESSORA – Não é preciso, não. Eu vou agindo de mansinho e um dia ele aprende a escrever.
> PAI – Filho, se você continuar vivo, você vai aprender a fazer redação.
> (SAI)
> ALUNO 10 – (CONSTRANGIDO) Professora Chiquinha, eu vou me corrigir. Prometo que nunca mais vou esquecer a frase: 'não faz redação só se morrer. Porque, vivo, você faz redação'. (CAI LENTAMENTE COMO MORTO)
>
> (PCO, 1991, p. 7)

> Lidei com todo tipo de alunos, rebeldes, inteligentes, impertinentes. Um deles, chamado Ildefonso, resolveu que a partir do 5º ano não iria mais estudar. Por isso, não quis fazer exame. Então eu disse a ele: só se você morrer, porque vivo, você faz exame. De fato, realizou o exame, mas fez uma prova horrível. Na sala, estava o Zezito, irmão de criação dele a quem eu disse:
> – Leva essa prova pra seu Ciro Bezerra (que era o pai dele) ver a beleza de sabatina que o Ildefonso fez.
> Começou logo uma confusão: o Ildefonso dizendo que ia tomar a prova do irmão, eu dizendo a ele que não saísse do lugar, ficasse quieto, até o Zezito chegar a casa.
> Então o pai dos meninos me procurou e me deu ordem de dar umas reguadas no Ildefonso, para ele tomar jeito, mas eu fui agindo de mansinho com ele, até o dia em que soube que ele estudava até de madrugada, por causa do ultimato que lhe dera. Valeu aquela minha frase:
> – Só se o senhor morrer. Não vou pôr defunto para fazer exame (...)
> (Entrevista de Francisca Figueiredo Arruda Martins, apud SÁ ROSA, 1990, p. 226)

Assim, relembrar a história da Educação e o cotidiano da escola, mostrando as dificuldades encontradas pelos professores, as lutas políticas existentes, a realidade dos alunos, é uma maneira de buscar, também, levar o espectador a fazer uma análise crítica de tudo isso, despertando-o para uma atuação no presente, tendo como fundamentação o conhecimento do passado.

O ambiente escolar seria o lugar privilegiado para a conscientização do indivíduo, o lugar onde se pensam a história, os aspectos culturais, as questões sociais. Ao levar ao palco essa ambiência há toda uma carga semântica impregnada. Quando se tem acima da ribalta uma sala de aula, aberta à entrada dos olhares do público, constrói-se, também, uma imagem da educação como formadora, o que é demarcado na última cena, denominada justamente

‘Formatura’. Nesse sentido, tanto a escola como o teatro podem ‘formar’ o ser humano para uma atuação mais crítica e consciente na sociedade em que vive.

Ao final da peça, a personagem nomeada simplesmente ‘Professor’, despede-se da turma de alunos, no palco, e dos espectadores, ressaltando a escrita da história, que é também retomada na peça:

> PROFESSOR – Na despedida da turma de formandos, essa foi nossa homenagem aos antigos professores que, com sua resistência, escreveram e escrevem a história de Mato Grosso do Sul [...]
>
> (PCO, 1991, p. 39)

Gran Circo Centenário – 1992

Em 1992 o município de Aquidauana completou cem anos de sua fundação, o que motivou o autor a dedicar a peça *Gran Circo Centenário* à história da cidade. No título da peça evidencia-se o diálogo com o espetáculo circense, modelo no qual a peça está baseada.

A influência do circo na produção de Paulo Corrêa de Oliveira é relevante, pois o próprio autor comenta que o universo do circo, envolto em fantasia, motivava sua imaginação na infância, e constitui, assim, matéria de sua escrita. Além disso, o circo lembra, pela disposição do público ao redor do picadeiro, o teatro de arena. As formas do circo e da farsa, ambas retomadas nesta peça por Paulo Corrêa de Oliveira, são recursos que remetem, também, à comicidade.

A peça apresenta um encadeamento entre as cenas por estarem ligadas como atrações do circo. Assim, por mais distantes que os fatos pareçam estar, há uma linearidade. Há cenas com dança, ilusionismo, equilibristas, palhaços, mágica, etc. Porém, cada cena aborda um tema, por exemplo, os palhaços retomam programas televisivos, fazendo alusão ao cotidiano popular, a dança exibida é referente à cultura indígena. Retomam-se, ainda, figuras históricas, como Aleixo Garcia na cena 4, Raposo Tavares na cena 5, entre outros, que demarcam a interface entre fantasia e história, característica muito explorada pelo teatrólogo, como já discorrido.

Assim, já na primeira cena há a entrada do apresentador, que cumprimenta os espectadores com o tradicional ‘respeitável público’. Inicia-se o espetáculo, e a cada cena há uma nova atração:

> CENA 1
> APRESENTADOR ATOR
> (TODO O ELENCO)
> (APAGAM-SE AS LUZES. APRESENTADOR ENTRE NO ESCURO E TROPEÇA NOS DEGRAUS DE SUBIDA DO PALCO)
> APRESENTADOR – Ai!... vê se acende essa maldita luz!...
> (COM MEIA LUZ ACESA DIRIGE-SE, MANCANDO, AO CENTRO DO PALCO ONDE EXISTE UM MICROFONE DEFEITUOSO. COMEÇA A FALAR, SEM SOM E COM MUITOS GESTOS. PERCEBE QUE NÃO ESTÁ SENDO OUVIDO. BATE NO MICROFONE. INSISTE. JOGA O MICROFONE FORA. APROXIMA-SE DA PLATEIA)
> APRESENTADOR – Respeitável público, boa noite1... (TEMPO)
> A distinta plateia vai me desculpar, mas eu gostaria de muita animação quando eu dissesse ‘respeitável público, boa noite’, Lá vai:
> respeitável público, boa noite!... (TEMPO)
> Muito bem! O Gran Circo Centenário se sente muito feliz, nesta noite de estreia, em estar nesta belíssima cidade de... (PROCURA ALGO NO BOLSO) ... nesta cidade hospitaleira de ... (CONTINUA A BUSCA) ... nesta cidade de ... (ENCONTRA O PAPEL. LÊ, SOLETRANDO, O NOME DA CIDADE ONDE SE APRESENTA)
> Queremos participar nossa alegria de estar esta noite com vocês. Fomos contratados para apresentar um espetáculo homenageando os cem anos da cidade de Aquidauana, Mato Grosso do Sul.
> [...]
>
> (PCO, 1992, p. 2)

Algumas rubricas são extensas, o que indica mais ação que diálogos, e oferecem os pormenores da atuação das personagens. Além disso, como recurso privilegiado na peça, propõe-se o emprego de pantomima:

> CENA 5
>
> APRESENTADOR: O Gran Circo Centenário apresenta agora os equilibristas da corda da morte...
> Com vocês: os irmãos Azara... meus sobrinhos...
> (ENTRAM AZARA 1 E AZARA 2 – VISIVELMENTE BÊBADO. SEGURADORES DA CORDA, ETC. AZARA 1 ANDA NA CORDA, ESTICADA NO CHÃO, COMO SE ESTIVESSE NA ALTURA. FAZ MALABARISMO.)
> APRESENTADOR: Aplausos para ele!
> (OS DOIS EQUILIBRISTAS APRESENTAM-SE NA CORDA. AZARA 1 PREOCUPADO COM AZARA 2. TERMINAM O NÚMERO CAINDO NO CHÃO)
> APRESENTADOR: Aplausos para os magníficos irmãos Azara.
> [...]
>
> (PCO, 1992, p. 10)

Na peça há o emprego de linguagens plurais, o que é característico do circo e o aproxima do teatro, que também explora signos diversos na representação. Como se vê, o circo, assim como o teatro, é mais uma maneira de levar ao público temas ligados ao dia a dia, à cultura, fazendo com que o público se reconheça, que se enxergue no palco, como forma de entretenimento e de despertar do senso crítico por meio da identificação propiciada pela quebra da ilusão teatral, que é explorada na peça por meio de diálogos estabelecidos entre atores no palco e atores posicionados no auditório, pelo emprego do sistema coringa, que denuncia a ilusão teatral por mostrar a atuação do ator, que passa por diferentes papéis na mesma montagem, entre outros fatores.

Morte Kaiowá - 1993

Em 1993, *Morte Kaiowá* volta, mais uma vez, à questão do indígena. Somam-se, então, três peças dedicadas a essa temática: *De um povo heróico, o brado Kadiwéu*, de 1981 *Terras Terena*, de 1990, e *Morte Kaiowá*, de 1993. Nessa última, aborda-se a questão da aculturação dos índios Kaiowá, que, com a perda de sua identidade, recorrem frequentemente ao suicídio. A peça dialoga com a obra de José Carlos Sebe Bom Meihy, de 1991, intitulada *Canto de Morte Kaiowá*, que reúne entrevistas realizadas com índios da etnia kaiowá na região, e que tem como temática o suicídio, prática comum entre esses índios:

> O Brasil como contexto social é um laboratório vivo, instigando a imaginação daqueles que sonham em documentalizar experiências de grupos silenciados. É fácil constatar que, em decorrência disso, um pequeno exército de exploradores, entusiasta da nova técnica de registro histórico, descobriu a sedução de 'dar voz aos vencidos'. Ainda que esta alternativa mereça cuidados conceituais e até filosóficos, não se pode deixar de enquadrá-la como índice do desafio norteador de uma outra necessidade: relacionar o conhecimento com a realidade política. Assim, as técnicas de história oral inauguram em nosso país um gênero até agora pouco prezado, ainda que fundamentalmente importante – a história pública –, capaz de fazer veicular o saber em sua dimensão social mais ampla. A história oral, como tributária da história pública, se remete ao leitor comum, vigorando o princípio que privilegia o social como alvo do conhecimento (MEIHY, 1991, p.15).

Nesse contexto, a peça trata do problema de suicídio entre os índios ao contar a história de Leocádia, jovem kadiwéu, que vem na peça representar o coletivo dos jovens que cometem essa supressão da vida. Ressalta-se, mais uma vez, a personagem não em suas relações interpessoais, mas como forma de abordar uma questão social, proveniente da esfera da vida de uma comunidade, ainda que, no caso da peça em questão todas as personagens tenham nome próprio, diferentemente das outras peças consideradas até este ponto do trabalho nas quais havia o uso de personagens identificadas apenas por substantivos comuns. O que se passa com Leocádia poderia acontecer com qualquer outro jovem índio, mesmo que de outra etnia, como Terena ou Guarani, que também habitam a reserva próxima ao município de Dourados.

Esse enfoque no coletivo também é explorado pelo uso, novamente, do sistema coringa, que, como estratégia de ruptura da ilusão teatral, por evidenciar a figura do ator que personifica as personagens, ainda é uma opção política, de denúncia social, por trazer a personagem não apenas como um artefato textual ou teatral, mas que atua também na vivência do espectador, por aproximar-se dele.

A peça é estruturada ao serem rememoradas as entrevistas coletadas por Meihy dá-se ênfase à história oral como recurso criativo, como essência dos índios kaiowá, ouvindo-os em sua própria voz. A peça demonstra, portanto, evidente papel social, mais voltado a levar o espectador à reflexão ao deparar-se com a realidade trazida à cena pelas personagens, sendo quase todas compostas de índios, com a presença de apenas uma pessoa estranha à etnia, o jornalista ‘Maia’:

> CENA 13
>
> MAIA: Ótimo! Está completa a minha missão. Vou escrever uma excelente reportagem: Morte Kaiowá.
>
> ALFREDO: Por favor, seu Maia, não fale mal da nação Kaiowá. Nós somos gente boa. É tudo culpa dessa vida miserável que vivemos.
> MAIA: Entendo!
> FIDEL: Estamos regredindo e virando feras. Feras enjauladas e enforcadas.
> [...]
>
> (PCO, 1993, p. 23)

A evidência à denúncia social que é feita aproxima, mais uma vez, a produção teatral de Paulo Corrêa de Oliveira ao épico, como possibilidade de conscientizar o público para uma possível mudança de opinião e, como consequência, de atitudes.

> CENA 11
> ALFREDO – Antônia, depois você podia me arranjar um copo d'água?
> ANTÔNIA – Tome esse aqui que depois busco outro.
> ALFREDO – (TOMA A ÁGUA EM GOLES CURTOS) – E aí, Antônia? ...
> Mais um suicídio Kaiowá na Reserva...
> ANTÔNIA – É!... E é tudo gente nova! Mês passado foi o Anselmo, dezessete anos. Agora, a Leocádia, quinze anos. O que será que está acontecendo?
> ALFREDO – O motivo do Anselmo a gente sabe: foi por causa da prisão feita pelo capitão da Reserva.
> ANTÔNIA – É muito jovem se matando. Deve haver um motivo geral.
> [...]
>
> (PCO, 1993, p. 17)

Pode-se dizer, então, que a 'morte kaiowá' a que se refere o autor não é apenas aquela causada pelos suicídios, mas, e principalmente, a que diz respeito ao massacre que a cultura e a identidade indígenas têm enfrentado pela imposição dos valores, crenças, hábitos de vida da sociedade atual. Tem-se, pois, uma peça que objetiva levar ao público essa problemática, fazendo com que possa haver um despertar para essa questão social presente, que muitas vezes é negligenciada pelas autoridades competentes, ou simplesmente colocada às margens da vida social local.

Canivete 34-36 - 1994

Retornando aos temas do cotidiano, *Canivete 34 – 36*, escrita em 1994, reporta-se a um jornal de cunho literário, intitulado *O Canivete – Literário, Crítico e Noticioso*, produzido por estudantes, e que circulou na cidade de Aquidauana durante as férias, entre os anos de 1934 e 1936. Há na peça, portanto, um diálogo com o contexto histórico do decênio de 30, trazendo à tona aspectos do cotidiano.

Assim, em seu enredo, a peça traz uma diversidade de situações, com personagens distintas, que estão interligadas pelo fato de constituírem as notícias do jornal *O Canivete*, em seus diferentes números. Como já visto em outras peças do autor, novamente não há um

enredo único, contínuo, mas uma construção multifacetada de episódios, apresentados no decorrer das cenas da peça, que funcionam como recortes que desdramatizam o teatro. Por não haver um enredo ligado a um núcleo familiar, recurso comum no drama até início do século XX, esta peça, assim como as demais peças do teatrólogo que se utilizam desse enredo recortado, demonstram uma iniciativa mais direcionada a construir um teatro que se liga à vida pública, com o qual o espectador se identifique e possa participar, tendo em vista a necessidade de conhecer melhor a história da sociedade em que se vive por meio da abordagem de acontecimentos relacionados à realidade, traço característico do teatro brasileiro após o decênio de 1960, como já visto.

Para Maria da Glória Sá Rosa, em texto publicado no folheto da peça[16],

> O que mais chama atenção no texto da peça é a reconstituição da linguagem da época, das canções e expressões, que foram um dia usadas e o tempo se encarregou de desgastar até o esquecimento. Como nos trabalhos anteriores, Paulo faz cuidadosa pesquisa do jeito de ser, de falar, da sociedade, de 1934, que retorna nessa peça através de sua sensibilidade, capaz de captar os mínimos murmúrios de pensamento e das emoções das personagens.

Comumente, os jornais registram fatos, costumes, pensamentos de uma dada época. Há, assim, um diálogo não somente com os textos do referido jornal estudantil, mas, também, com todo um contexto, que é atualizado sessenta anos depois:

> CENA 1
>
> (TODOS OS ATORES ESTÃO SENTADOS NO AUDITÓRIO, MISTURADOS COM A PLATEIA)
>
ATOR –	ESPECTADOR 7 –
ESPECTADOR 1 –	ESPECTADOR 8 –
ESPECTADOR 2 –	ESPECTADOR 9 –
ESPECTADOR 3 –	ESPECTADOR 10 –
ESPECTADOR 4 –	ESPECTADOR 11 –
ESPECTADOR 5 –	ESPECTADOR 12 –
ESPECTADOR 6 –	ESPECTADOR 13 –
	ESPECTADOR 14 –
>
> ATOR (SUBINDO AO PALCO:) Atenção, por favor! Eu faço parte do grupo de teatro e tenho um aviso pra dar. Infelizmente, houve um pequeno probleminha de força maior no grupo, mas podem ficar tranqüilos que já foi sanado, e dentro de uns quinze minutos vamos começar a peça. Obrigado! (COMEÇA A SE RETIRAR)
> ESPECTADOR 1 – Obrigado, nada! Isso é um abuso. Vocês estão atrasados e ainda vão pedir mais tempo?

[16] Ver Anexo L – Folheto da peça *Canivete 34- 36.*

> ATOR – (VOLTA-SE PARA A PLATEIA:) O que eu posso dizer é que não dependeu de nós esse problema...
> ESPECTADOR 2 – (PARA ESPECTADOR 1:) Calma, cara! São só mais quinze minutos.
> ESPECTADOR 1 – Eu não falei com a cozinha. Tô falando aí, com a turma do teatro.
> ESPECTADOR 3 – Não precisava ser também sem educação.
> ESPECTADOR 1 – Ué! Tem outro gambá na linha?
> ESPECTADOR 4 – Tá virando baixaria...
> ESPECTADOR 3 – Vou retirar minha família...
> ATOR – Gente! Não precisam ficar nervosos. Mais um bocadinho e a peça já começa. É só ter um pouco mais de paciência.
> ESPECTADOR 1 – (LEVANTA-SE E SAI DO TEATRO:) Amanhã eu volto...
> (VAIAS GERAIS. ESPECTADOR 1 AGRADECE MANDANDO BEIJINHOS)
> ATOR – O que é que a gente vai fazer, né? Eu dei toda a explicação...
> ESPECTADOR 5 – (FALANDO BAIXO:) Aproveite pra dar uma explicação sobre o nome da peça. Eu achei interessante. Mas eu gostaria que você nos dissesse o que é que ela significa...
> VÁRIOS – Fale alto... mais alto... levanta...
> ESPECTADOR 5 – (EM PÉ:) – Eu tô pedindo pra ele explicar melhor o significado do nome 'Canivete 34-36'. Eu achei o nome diferente. Eu queria uma explicação melhor antes da peça começar.
> ESPECTADOR 4 – Você não leu o programa, queridinha? Tem um papel aí que explica.
> ATOR – Pode deixar, eu explico!... A peça é inspirada num jornalzinho, feito por estudantes, que circulou em Aquidauana, Mato Grosso do Sul, entre os anos de 1934 e 1936, chamava-se 'O Canivete'.
> [...]
>
> (PCO, 1994, pp. 2-3)

No excerto, a personagem é o ator, literalmente. As personagens são espectadores. Há uma inversão na cena, que denuncia a ilusão teatral, por opor-se a ela. Faz-se referência à 'turma do teatro', recorrendo-se, novamente, ao teatro no teatro, recurso bastante empregado por Paulo Corrêa de Oliveira em suas peças. Nota-se, ainda, o uso da linguagem coloquial, com gírias e expressões próprias da língua falada. O efeito disso é que o espectador é defrontado com a cena, da qual não está mais nitidamente isolado. Todavia, mesmo que o ator estivesse sentado no colo do espectador (UBERSFELD, 2010, p.22), ainda haveria entre eles uma linha divisora entre a realidade e a representação – porém, esse procedimento coloca em xeque a denegação. A ruptura da ilusão teatral e a abertura do palco, que ultrapassa os limites da ribalta, também é evidenciada na rubrica "TODOS OS ATORES ESTÃO SENTADOS NO AUDITÓRIO, MISTURADOS COM A PLATEIA".

Assim, nota-se que mais que trazer algo a ser contado, ou recontado, as peças de Paulo Corrêa de Oliveira também têm algo a ser mostrado no palco, de forma singular, com recursos técnicos contemporâneos, o que consolida a relação do texto dramático aos recursos de teatralidade nele explorados.

Dessa forma, a peça consegue retomar um contexto histórico outro, atualizando-o por meio da reescrita que faz. A maneira como isso é feito demonstra um teatro situado não nesse tempo passado do decênio de 1930, mas no presente, pois as técnicas empregadas são próprias ao teatro produzido no Brasil após a segunda metade do século XX.

Alegria - 1997

Na última peça escrita em sua atuação no CERA, Paulo Corrêa de Oliveira retoma a figura de Rubens Corrêa, ator e diretor nascido em Aquidauana, e seu primo. Ambos tiveram uma infância muito parecida, compartilhando as noites no Cine Glória, as visitas ao circo, assim como o cenário interiorano de Aquidauana, repleto da imaginação popular presente nos contos e causos. Além disso, a bagagem teatral adquirida no Rio de Janeiro, consolidou a dedicação à cena.

Assim, em *Alegria*, produzida em 1997, o dramaturgo apresenta um texto biográfico, mas ficcionalizado, envolto no amor que Rubens Corrêa sempre demonstrou pelo teatro. A peça trata, portanto, da vida e obra desse ator e diretor do teatro brasileiro contemporâneo.

Destaca-se a cena final da peça, que evidencia *Artaud*, espetáculo formado pelos delírios do próprio Antonin Artaud, em fragmentos de escritos reunidos por Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, e que foi a última realização da dupla de sócios-proprietários do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro.

Em *Alegria*, as referências utilizadas são chamadas pelo dramaturgo de ‘colagens’, o que evidencia o caráter fragmentário, reunindo vários recortes que recordam episódios da vida de Rubens Corrêa. Além disso, a peça retoma outros espetáculos encenados por Rubens Corrêa, como *Hoje é dia de Rock*, peça escrita por José Vicente de Paula, que esteve em cartaz no Teatro Ipanema entre os anos de 1971 e 1973. Neste espetáculo Rubens Corrêa também atuou como diretor. A peça traz a história de uma família do interior de Minas Gerais que passa por um conflito entre a tradição e o novo, entre o permanecer fiel às origens ou partir para novos lugares em busca de novos destinos:

> CENA 10
> ESCRIBA PEDRO (RUBENS)
> ADÉLIA ÍNDIA
> [...]
> ADÉLIA – Amanhã o caminhão vem carregar a mudança.
> PEDRO – Vocês vão, eu fico.
> ADÉLIA – Fica onde? Não tem mais um palmo de terra, homem. (SILÊNCIO) Chegou a hora de ir embora. Nós botamos cinco filhos no mundo e agora tem que sair futuro para eles.
> PEDRO – Eu estou quase... estou chegando... Já escuto as notas dentro de minha cabeça...
> ADÉLIA – Você já está ficando é lelé da cuca, isso sim! E você vai levar os meninos, e até eu, se eu não tomar cuidado, até eu acabo ficando maluca com essa tua mania de música.
> PEDRO – Se eu sair daqui eu perco minhas notas...
> ADÉLIA – A gente não come notas, Pedro!
> PEDRO – Então faz assim: vocês vão na frente, depois eu vou. Os meninos precisam aprender, eu não.
> ADÉLIA – Não vamos para aprender. Vamos para viver.
> PEDRO – Viver para mim é aqui.
> [...]
>
> (PCO, 1997, p. 24).

Como se vê, essa dualidade entre a tradição e o novo é justamente o que caracteriza a investida historicizadora de Paulo Corrêa de Oliveira, que reescreve e reapresenta a tradição local por meio de seus textos, contrapondo fato e ficção, história e literatura.

3.2 Trocas e intercâmbios: relendo a ficção

Para dar início às reflexões acerca da relação intertextual em algumas peças de Paulo Corrêa de Oliveira, recorre-se, inicialmente, a um excerto da obra "O trabalho da Citação", de Antoine Compagnon:

> Criança, tenho uma tesoura, pequena tesoura de pontas arredondadas, para evitar que me machuque; as crianças são muito desastradas até que atinjam a idade da razão, quando aprendem o alfabeto. Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para representar o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação. (COMPAGNON, 2007. p.09).

De certa maneira, é isso o que se faz na pesquisa aqui desenvolvida: compartilham-se recortes, leituras, pontos de vista; paixão humana a partir da qual são formados e debatidos novos textos e contextos que evidenciam os temas e obras sobre os quais a crítica tem se debruçado, dedicando seu olhar atento e investigativo.

Nesse âmbito, para se adentrar ao tema pretendido neste texto especificamente, recorte de muitas leituras e reflexões, individuais e, muitas vezes, dialogadas, ressalta-se no fragmento citado a oração "Tudo o que é necessário para representar o mundo". Sabe-se que a arte é representação, processo pelo qual um pré-dado se transfigura num objeto novo, autônomo e singular – a obra de arte. Mas qual seria a matéria dessa transfiguração?

Tal pergunta tem motivado muitos olhares teóricos ávidos por uma resposta unânime e inquestionável, o que, certamente, não tem desenhado um caminho único, senão que algumas possíveis reconstituições de trajetos de linhas sinuosas e neblinadas, que motivam o espírito curioso dos críticos literários.

No entanto colar, ou reapresentar um pré-dado, variante de vertentes ora mais factuais, ora mais ficcionais, já não traz em si somente a presença do outro, mas constrói algo novo, paradoxalmente sem precedentes, mesmo tendo partido desse suposto pré-dado. Algo que já não se parece com 'coisa alguma', instaura sua singularidade por meio da alteridade:

> Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto regras, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa 'coisa alguma'. (COMPAGNON, 2007. p.10).

A ação de 'colar' traz algo único ao jogo dos recortes. A cola fixa a combinação inventada, de maneira a não se parecer mais com aquele pré-dado que lhe deu origem. A colagem no texto atua em sua dimensão metafórica, uma vez que não é possível literalmente recortar e colar na escrita; e remete, portanto, ao trabalho da citação.

O intertexto aproxima-se da colagem na medida em que deve ser reconhecido e contextualizado, para, assim, acrescentar significado à obra que modifica. São como pistas de um mundo espacial e temporal anterior, ao qual pertenceram, para transformar o mundo em que tornam a aparecer. É a criação que recria por meio do ato de repetir, reescrever. Sobre a interação entre a escrita e a reescrita, emprestam-se, convenientemente, as palavras do Grupo Mμ sobre a colagem, aproximando-a do intertexto (apud PERLOFF, 1993, pp. 102-103):

> Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária.

Tem-se que cada elemento presente preserva sua identidade espácio-temporal, mas em uma relação em que a significação é incompleta, dependente da troca recíproca e simultânea entre as partes no todo (ARAUJO, 2005, p.62). Concorda com essa perspectiva Compagnon

(2007, p. 39): “Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário”.

Atente-se, pois, à fórmula descrita nas palavras de Compagnon, citadas no início deste capítulo: tesoura e papel acrescidos, é claro, de cola – tudo o que compõe mundos de papel e tinta, que tomam forma sobre a superfície do tecido literário. O fazer literário e teatral no contexto das produções de Paulo Corrêa de Oliveira destaca em suas peças a recorrência de um ato criativo que utiliza o que está disponível à sua volta, em uma confluência entre realidade e invenção, fato e ficção.

Ao mesmo tempo em que Paulo Corrêa de Oliveira relê fatos e personagens históricos em peças que falam, por exemplo, da realidade dos índios da região, tomando como temas as etnias Terena, Kadiwéu e Kaiowá, entre outros temas abordados, desenha um universo ficcional perpassado por aspectos sociais e culturais locais; o dramaturgo também oferece um olhar que vai além dessas fronteiras locais, propondo leituras e intercâmbios com a Literatura, retomando textos como *Dom Quixote, A Divina Comédia*, *Morte e Vida Severina, Amar verbo intransitivo,* entre outros, por intermédio da intertextualidade. Essas particularidades de sua escrita evidenciam um processo inventivo desenvolvido literariamente, uma espécie de tessitura que deixa entrever seus fiandos e entremeios.

O conceito de *intertextualidade* foi utilizado, inicialmente, por Julia Kristeva, que defendia a ideia de que todo texto envolve um processo de absorção e réplica a outro texto, sendo toda escritura fundamentada na leitura de um *corpus* literário anterior (KRISTEVA, 1974, p. 67). Assim, as relações intertextuais possibilitam o diálogo entre textos distintos. Por meio desse processo, a imitação não implicará propriamente caráter pejorativo, que diminua o aspecto inventivo presente no texto segundo, mas, sobretudo, ao se resgatar um texto primeiro esse é atualizado, e, já em tempo e espaço outros, assume novos significados. Evidencia-se, portanto, que “A imitação é um processo de criação literária” (CARVALHAL, 2001, p. 54).

Retornando a Compagnon, tomado no início do capítulo, a citação está na base de todo o trabalho com as palavras, e articula uma rede de citações em ação, que não tem sentido somente em si mesma, mas no deslocamento e na ação que realiza. Isto quer dizer que tanto a origem como o destino final do texto citado, mesmo que transitórios, são as bases para o significado, que modifica conforme as nuances, ou novas nuances, assumidas na e pela

citação, que por mais que copie, nunca será exatamente como antes: “Existe um poder da citação independente do sentido, pois se a citação abre um potencial sem dúvida semântico, ou linguageiro, ela abre, antes, um potencial: ela é manobra da linguagem pela linguagem, une o gesto à palavra e, como gesto, ultrapassa o sentido” (COMPAGNON, 2007, p. 59).

Nesse âmbito, ao retomar o discurso literário como fonte de suas peças, Paulo Corrêa de Oliveira percorre um caminho em que o ponto de chegada nunca é igual ao de partida, e nem poderia ser, pois assim não se teria saído do lugar. Ao trabalhar o intertexto como matéria criativa, o autor amplia seu espaço, adentra em outros tempos, coloca-se diante de uma cena outra, que, além de ser conhecimento, como faz ao retomar o discurso histórico, é também reconhecimento, assumindo seu papel não somente como um autor sul-mato-grossense, mas como um “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 804).

Assim, tomando o trabalho da citação como enfoque privilegiado de investigação, nesse bloco analisam-se as peças que possuem uma relação de intertextualidade com outros textos literários ou com outras formas de arte, como o cinema, quais sejam: *Retirada da Laguna, Revivida* (1979); *Cara e coragem* (1982); *Um certo Capitão Silvino Jacques* (1984); *Divina MS Comédia* (1985); *Tempo de Taunay* (1986); *Um Trem para o Pantanal* (1987); *Dom Quixote, a Peça* (1989); *Cine Glória* (1996); e *Mate e Vida Tereré* (1995), com estudo um pouco mais aprofundado. Desse modo, agora, de acordo com T. S. Eliot, tais obras somam-se ao que o estudioso denomina o conjunto de obras de arte, sejam nacionais, locais e universais consagradas, e cada nova obra que aparece modifica todas as outras que a precedem, ao mesmo tempo em que é modificada por elas por intermédio da relação intertextual que estabelecem uma com a outra (ELIOT, 1989, p. 39).

A intertextualidade aparece como um recurso disponível para a análise das peças reunidas sobretudo nesse segundo bloco, que mantêm, no entanto, sua autonomia. Como já visto, o trabalho da citação cria novos sentidos, compondo novos objetos, que apresentam também novos significados. A intertextualidade atua, assim, como um trabalho de reescrita, compondo um todo contínuo e coerente a partir de recortes, elementos distintos (COMPAGNON, 2007, p. 38).

A retirada da laguna revivida – 1979; e Tempo de Taunay – 1986

Para demonstrar as singularidades do processo criativo do teatrólogo inicia-se a análise direcionada à intertextualidade com a peça *A retirada da laguna revivida*..., de 1979, que constitui a primeira obra de autoria individual do autor no CERA. Já no título da peça fica evidente a relação com a obra, quase homônima, de Alfredo d'Escragnolle Taunay: *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguai*, que teve seus capítulos iniciais publicados em 1868, e a versão integral, redigida em francês, impressa em 1871.

O acréscimo do termo 'revivida' instaura o nítido intuito de restaurar os episódios descritos no romance de Taunay, estabelecendo a relação intertextual existente entre ambas as obras. O romance de Taunay traz em sua narrativa a memória de fatos vivenciados pelo autor durante a sua participação nas tropas brasileiras na Guerra do Paraguai, trazidos à tona por meio de suas lembranças e de apontamentos em um diário. Embora tenha, portanto, um ponto de partida embasado na experiência do próprio romancista, não se deve perder de vista que mesmo uma narrativa memorialista pode ser tida como ficcional, uma vez que apresenta a realidade recriada pela linguagem, e perpassada de um ponto de vista, que estará sujeito às percepções não totalizantes de um narrador específico.

Outro ponto que merece ser destacado é o fato de haver uma mistura da peça em si ao ensaio para a representação da peça. É o teatro que se diz teatro, que retira as máscaras para mostrá-las, anunciando um palco sem limites. Essa expansão do palco dialoga com a temática abordada, pois há uma reescrita da história, que é apresentada em novos contornos, em um palco também novo, também aberto à reescrita, ao ensaio. A peça *A retirada da Laguna revivida*... inicia-se com uma alusão ao ensaio, ou seja, remete a um encontro dos atores para ensaiar sua atuação para a referida peça. No decorrer de todo o texto há uma alternância entre ensaio e cena, construindo uma espécie de metalinguagem do fazer do espetáculo teatral recorrendo-se ao metateatro e à ruptura da ilusão teatral, que leva o espectador a adentrar a cena, em uma postura mais crítica e consciente.

Assim, a peça apresenta-se como algo referente ao contexto teatral, mas de maneira mais aberta, livre, como um ensaio. Na primeira cena após o 'ensaio', iniciam-se os episódios da retirada da Laguna, remetendo ao contexto vivenciado pelas tropas brasileiras na Guerra do Paraguai. As personagens, ao todo 18 na peça, retomam figuras centrais do romance de Taunay: Coronel Camisão, Coronel Juvêncio, Guia Lopes; assim como insere outras personagens anônimos, homens e mulheres.

As cenas transcrevem episódios do romance de Taunay, trazendo as situações sofridas pelas tropas, como a escassez de alimento, as doenças enfrentadas, a dificuldade de deslocamento por ocasião da retirada da fazenda Laguna. Os ensaios, descritos na peça, direcionam a atuação dos atores, ocasião em que o diretor, também representado por um dos atores, questiona o entendimento do público, discute o cenário, define os papéis que serão representados pelos atores:

> ENSAIO – 3
> H6 – Eu tenho uma crítica a esta cena: eu acho que o ferido inimigo deveria falar espanhol. Ficaria mais autêntico.
> H3 – Eu não concordo. Falando em espanhol eu não consigo ser natural, minha voz parece falsa.
> H2 – O que não parece bem é essa roda. Está muito bagunçada.
> M2 – Não sei por quê. Você é que fica brincando o tempo todo e atrapalha todo mundo.
> H2 – Por isso não. Se acham que atrapalho é só avisar que deixo essa porcaria agora mesmo. Mas, acho também que só quem pode reclamar aqui é o diretor. O resto, não tem que se manifestar.
> DIRETOR – Que é isso minha gente? Vamos ter calma. Semana que vem estreamos esta peça e se ficarmos discutindo não vamos fazer isso nunca.
> H4 – (batendo palmas) – Vamos lá! Tenho uma festa hoje à noite, e, se este ensaio não acabar logo deixo vocês na mão.
> DIRETOR – Vamos para a cena seguinte: "O incêndio na macega".
> [...]
>
> (PCO, 1979, p. 10)

Não se trata especificamente de uma adaptação do romance de Taunay para o teatro. Pode-se dizer que ao retomar a narrativa de 1871, um século depois, Paulo Corrêa de Oliveira não busca apenas resgatar aspectos da história local, uma vez que o espaço da narrativa de Taunay é referente ao sertão sul-mato-grossense, muitas vezes descrevendo o cerrado e a situação do homem sertanejo, na figura do fazendeiro José Francisco Lopes, o Guia Lopes. Ao inserir esse recorte espácio-temporal nos dias atuais, o que fica evidente é que o dramaturgo consegue dar novos ares à obra de Taunay, recriando-a em outro tempo e em outra linguagem, compondo, pois, um novo objeto literário.

Ainda centrada na figura de Taunay, a peça *Tempo de Taunay*, de 1986, é apresentada sete anos após *A retirada da Laguna revivida*... Desse modo, o teatrólogo volta-se novamente à figura desse escritor, centrando-se agora em sua biografia, que surge ficcionalizada, com o uso do *flashback*. A peça tem como enredo as lembranças de Taunay em seu leito de morte, com destaque ao suposto romance com uma índia chamada Antonia. O tempo transcorre inversamente, da morte para a vida. Além disso, faz-se na peça a retomada de outras obras escritas por Taunay, como *Inocência*, que chegou até mesmo a nomear um dos municípios do Mato Grosso do Sul, e que traz a história de um triangulo amoroso envolvendo Inocência, noiva de Manecão, mas que se apaixona por Cirino, conforme a cena dezoito da peça de Paulo Corrêa de Oliveira, que retoma capítulo vinte e nove do romance de Taunay:

> CENA 18
> [...]
> (ENTRAM PEREIRA E MANECÃO. SENTAM-SE)
> PEREIRA – Nocência! Venha cá minha filha.
> INOCÊNCIA (ENTRANDO) – Estou aqui, meu pai.
> MANECÃO – Até que afinal a dona saiu do ninho... É que hoje o dia está de sol não é senhor Pereira?
> PEREIRA – Ela esteve doente. Um doutor andou por aqui e a curou. Sente-se aqui bem perto de nós... O Manecão quer conversar com você em negócios particulares...
> MANECÃO – Bem percebe ele.
> INOCÊNCIA – Não percebo.
> MANECÃO – Está se... fazendo de... engraçada. Pois já ... se esqueceu... do que tratei com seu pai?... Parece que comeu muito queijo.
> INOCÊNCIA – Não me lembro.
> PEREIRA – Pois, se você não lembra, eu cá não sou tão esquecido.
> MANECÃO – Ora, faz-se de enjoada à toa... o nosso casamento...
> INOCÊNCIA – Seu casamento/
> MANECÃO – Sim.
> INOCÊNCIA – Mas com quem?
> MANECÃO – Ué, com quem há de ser... com mecê...
> INOCÊNCIA – Eu? ... Casar-me com o senhor?! Antes uma boa morte!... Não quero... não quero... nunca... nunca...
> PEREIRA – Está doida, está doida. Então você não quer?
> INOCÊNCIA – Não, quero antes... (PEREIRA AGARRA-A PELA MÃO, OBRIGANDO-A A CURVAR-SE E A EMPURRA. INOCÊNCIA CAI)
> PEREIRA – É preciso que eu desembuche o que tenho cá dentro, senão estouro... Manecão, Nocência para nós está perdida... para nós, porque o homem lhe deitou mau olhado. (INOCÊNCIA SAI)
> MANECÃO – E que homem é esse?
> PEREIRA – Cirino! Infame... infame...
> MANECÃO – O doutor que tratou de Nocência?
> PEREIRA – Sim. Ah! Pensou aquele cachorro que tudo era namorar mulheres e depois dar com os pés em polvorosa, não é?... Amanhã mesmo eu lhe saio no rastro.
> MANECÃO – Para que?
> PEREIRA – Respondam os urubus...
> MANECÃO – Para matá-lo/
> PEREIRA – Sim.
> MANECÃO – Não será o senhor que lhe dará cabo da pele.
> PEREIRA – Por quê?

> MANECÃO – É negócio que me pertence. O senhor é pai, senhor Pereira,... eu, porém, sou... noivo. Mangaram com os dois...
> [...]
>
> (PCO, 1986, pp. 26-27)

Há, portanto, um diálogo entre a vida e arte de Taunay, de maneira a recontá-las. As personagens de suas obras transitam na peça como alucinações, os episódios da Guerra do Paraguai não se apagam da memória de Taunay, ao mesmo tempo em que são retomados fatos de sua biografia. Da mesma maneira, retoma o foco central da produção de Paulo Corrêa de Oliveira, que trabalha esse dialogismo entre ficção e fato, representação e realidade, arte e história.

Cara e coragem - 1982

Em *Cara e coragem*, de 1982 o dramaturgo estabelece um diálogo com escritores e poetas sul-mato-grossenses, como forma de estabelecer uma relação intertextual com a cultura regional por meio de suas obras. Assim, a peça traz como enredo um concurso de declamação de poesia, em uma sequência de poemas, entrecortada por trechos em que o diretor organiza o concurso de declamação, em uma espécie de ensaio teatral, recorrendo-se ao metateatro como recurso cênico. Nessas declamações, são retomados, por meio de seus escritos, poetas como Manoel de Barros, Lobivar Matos, Flora Tomé, Raquel Naveira, entre outros.

Na peça a intertextualidade aparece como elo entre o teatro e a literatura, tomada na dualidade com a poesia. Ao dialogar com a literatura, por meio dos poemas declamados, a peça evidencia o emprego dos recursos cênicos que objetivam um teatro que instigue o público, e que, ao mesmo tempo, confronte-o com a ilusão teatral, desvelando-a, como é descrito na rubrica inicial:

> A peça descreve um concurso de declamação poética. Entretanto, não é a intenção que o público compartilhe das decisões da seleção. Será mesmo desejável que o público considere injusta alguma das classificações. Que se ligue emocionalmente a alguns dos candidatos preteridos é o preconizado. Portanto, a auto-apresentação dos declamadores deve ser muito bem valorizada – com bastante emoção, reforçamos – para ganhar a simpatia da plateia.
> - No início estão todos sentados em vários locais da plateia, exceto o 'Diretor', que entra pela entrada principal do teatro, no começo da apresentação.

> - Os atores serão reconhecidos pelos seus próprios nomes. Neste texto vamos chamá-los pelas letras ‘A’ a ‘P’.
> [...]
> - No palco, nu de cenário, existem 15 cadeiras que serão manipuladas durante o transcorrer da ação.
>
> (PCO, 1982, p. 2)

A ausência de figurino, de cenário, com os atores sentados entre o público, todos esses recursos confirmam a ruptura da ilusão teatral, em uma forma de fazer teatro que dialoga com as tendências do teatro brasileiro do pós 1960. Como o texto da peça está composto, em sua maior parte, pelos poemas a serem declamados, será nesses jogos cênicos – os bastidores das declamações, que a própria ação teatral desenvolver-se-á. Nota-se, ainda, o ator que se direciona diretamente ao público e que estabelece o diálogo. É o que se pode observar no início da primeira cena:

> CENA 1
> [...]
> DIRETOR – (LEVANTANDO OS OLHOS PARA O PÚBLICO) Muito bom, meus amigos. Vamos começar nossos trabalhos sem perda de tempo! Estamos reunidos neste auditório para procedermos a seleção dos melhores elementos que irão se constituir nos declamadores da peça teatral intitulada ‘Cara e Coragem’. Uma peça que deverá marcar época no Estado de Mato Grosso do Sul.
> - Vamos explicar o porquê do título: ‘Cara e Coragem’. Precisamos disto mesmo, ‘Cara e Coragem’, para produzirmos uma peça teatral hoje em dia baseada na poesia.
> O mundo corrido, violento, com tanta injustiça social, esqueceu-se da poesia. Os poetas são desprezados, considerados loucos e alienados da realidade. Nós vamos procurar humanizar o homem através dos nossos poetas cantadores de Mato Grosso do Sul.
> Acredito que ‘Cara e Coragem’ vai nos proporcionar grandes toques de emoção e também de reflexão.
> [...]
>
> (PCO, 1983, p.3)

Vê-se no excerto citado o claro intuito de levar o espectador a refletir sobre os temas abordados na peça, provocando um olhar crítico. A peça encerra-se com o término do concurso de declamadores, o que seria, então, o início da peça propriamente, em que os declamadores selecionados assumem a palavra. Esse jogo rompe em definitivo com a denegação, pois não é cedido a ela nenhum espaço:

> CENA 20
>
> (OS ARTISTAS RECUSADOS VÃO PARA O FUNDO DO PALCO ARRUMANDO AS SUAS CADEIRAS COMO SE FOSSEM ESPECTADORES. OS ESCOLHIDOS PERMANECEM À DIREITA)

> DIRETOR – (ASSUMINDO A CONDIÇÃO DE APRESENTADOR DO ESPETÁCULO. DEVE MOSTRAR UM CONTRASTE DE PERSONALIDADE: FISIONOMIA ALEGRE COM EMPOSTAÇÃO DE VOZ E GESTOS AMPLOS.) Respeitável público, pessoas afortunadas que vivem em Mato Grosso do Sul. Tenho a honra de apresentar nesta noite um grandioso espetáculo feito de poetas para poetas. Sim, porque a fonte da poesia é o poeta. Os seres que humanizam o homem, colorindo o mundo. Mas, quem ama, quem procura a poesia, como todos os que aqui estão, não são simples espectadores. São artistas que bebem da mesma fonte. São poetas que deveriam estar, com muita 'cara e coragem', do mesmo lado das luzes do palco. Pois mostram que sabem compartilhar dos sentimentos, da dor e do riso de outros seres irmãos.
> [...]
>
> (PCO, 1983, p. 48)

Ao abordar a literatura, a arte da palavra, o autor busca levar ao público, formado de pessoas comuns sem um conhecimento teórico aprofundado, um despertar poético que os faça ter consciência da importância dessa arte para a formação do homem como ser humano.

Um certo capitão Silvino Jacques – 1984

Em 1984, o popular é personificado na cena por intermédio da figura de Silvino Jacques, 'cangaceiro' do centro-oeste brasileiro, gaúcho nascido em São Borja, tendo vivido no Estado por volta do decênio de 1930. Para a escrita da peça, Paulo Corrêa de Oliveira recorreu a entrevistas com pessoas que teriam conhecido pessoalmente Silvino Jacques, ou que fossem seus descendentes, todavia, os nomes de tais pessoas foram preservados, utilizando-se na peça nomes fictícios[17]. Assim, novamente história e ficção se fundem a partir da pesquisa histórica e da linguagem artística (ARAUJO, 2005, p. 81). A figura de Silvino Jacques é também tema do livro intitulado *Silvino Jacques: o último dos bandoleiros, o mito gaúcho sul-mato-grossense*, de autoria de Brígido Ibanhes, publicado em 1997, treze anos após a peça do autor.

A peça *Um certo capitão Silvino Jacques* traz à tona essa personagem que habitou a história popular da região, aproximando a realidade vivenciada no centro-oeste àquela enfrentada no nordeste do Brasil, o que configura uma proximidade não propriamente físico-geográfica, mas, antes disso, pelo aspecto humano, que é o mesmo, habitando apenas espaços

[17] Comunicação pessoal do autor, em entrevista informal (16/12/2004).

e tempos diversos. Por isso, considera-se a analogia entre tais regiões possível e recorrente, resguardadas suas singularidades:

> Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende. É poesia viva, é poesia explodindo pela boca dos cantadores de ABC das figuras heróicas do sertão, das figuras lendárias de Manoel Izidoro, de Zumbi dos Palmares, de Lampião. [...] O romance brasileiro já se preocupou com esses assuntos: José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve afastado. O teatro precisa conquistar a alma do povo. (BORBA FILHO, apud PRADO, 2009, p. 79).

Além disso, a proximidade com a obra de Érico Veríssimo, intitulada *Um certo capitão Rodrigo* conduz, também, às terras mais ao sul do Brasil, estabelecendo uma relação com o Rio Grande do Sul, ressaltado, ainda, pela origem gaúcha do próprio Silvino Jacques.

O autor demonstra, dessa maneira, uma identificação com o sul-mato-grossense não só por fazer parte da população local, mas, e antes disso, por ser do Mato Grosso do Sul, buscando sua história, sua identidade: "O nacionalismo, dentro dessa perspectiva, é uma consequência natural do regionalismo [...]" (PRADO, 2009, p. 80).

É interessante observar que as cenas na peça estão dispostas conforme o tempo, que corre inversamente à sequência cronológica, iniciando-se em 1939, no episódio da morte de Silvino Jacques, chegando até 1929, quando inicia sua trajetória no 'cangaço' do centro-oeste, e, perseguido pela justiça, passa a viver como errante no cerrado sul-mato-grossense:

> 1937
> [...]
> Silvino: [...]
> Vou contar uma história
> Que muitos devem saber
> Mas contada por quem não viu
> É justo não dever crer
> E para que todos saibam
> Bem certo vou escrever [...]
> Meu nome eu nunca neguei
> E não pretendo negar
> Me chamo Sylvino Jacques
> E nunca procuro o mal
> Ele é quem me procura
> E sempre há de encontrar [...]
> Sempre fui perseguido
> Por um triste destino
> Até chegar ao ponto

> De ser um homem ferino
> E meu nome comentado
> Com fama de assassino [...]
> (PCO, 1984, pp. 19-20)

Outro ponto que merece ser observado diz respeito ao perfil de Silvino Jacques frente ao capitão Rodrigo, buscando evidenciar quais os traços dessas personagens que aproximam tais 'capitães'. Em *Um certo capitão Rodrigo*, Érico Veríssimo busca na história do Rio Grande do Sul matéria prima para a escrita da obra que, mesmo podendo ser considerada individualmente, constitui o terceiro episódio do primeiro volume de *O Continente* , parte da trilogia *O tempo e o vento* (AGUIAR, 2005, p. 172).

Rodrigo Cambará é valente, e, ao mesmo tempo, generoso. Passa por muitas guerras, destacando-se no enredo da obra de Érico Veríssimo a Revolução Farroupilha, que durou dez anos, de 1835 a 1845. O Capitão Cambará é um homem que presa sua liberdade, assim como Silvino Jacques, não possuindo limites, embora tenha se casado com Bibiana Terra, com quem teve três filhos.

Nota-se, pois, que tanto Rodrigo quanto Silvino vivem de maneira instintiva, sem leis que restrinjam seu agir. São audaciosos e desafiam quem se coloca em seus caminhos. As personagens são desenhadas protagonistas, porém são anti-heróis, por suas atitudes não estarem dentro da lei e dos bons costumes. Isso demonstra um romper com o pensamento imposto, com as regras estabelecidas, o que também é explorado nas características técnicas comuns às peças do autor.

Cabe ressaltar, também, a relação estabelecida na peça entre Silvino Jacques e Getúlio Vargas, ambos naturais de São Borja, RS. Isso ressalta o contexto histórico da década de 1930, época da ascensão de Vargas ao poder. Esse paralelo é evidenciado na primeira cena, que é repetida na cena final, em que Silvino Jacques, ao morrer, faz menção a conhecida frase de Getúlio:

> SILVINO: Saio desta vida, mas, o meu nome entrará na história para lembrança dos meus amigos e dos homens da verdade e da razão. Adeus.
>
> (PCO, 1984, P. 39).

Divina MS Comédia - 1985

Em 1985, a peça *Divina MS Comédia* estabelece uma relação intertextual com *A divina comédia*, de Dante Alighieri, como observa Paulo Corrêa de Oliveira em introdução ao texto da peça:

> Esta peça é o fruto de uma viagem aos três reinos de além túmulo: Inferno, Purgatório e Paraíso, perseguindo a inspiração de Dante Alighieri na sua Divina Comédia.
> Demos uma conotação de 'comédia', que o próprio termo hoje em dia possui, e trouxemos tudo para o nosso Mato Grosso do Sul.
> Virgílio foi substituído, na viagem, pelo nosso maior poeta Lobivar Matos.
> Há personagens reais, como há personagens fictícios. Há personagens reais em acontecimentos fictícios, como há personagens fictícios em acontecimentos reais. Existem acontecimentos autênticos, como existem fatos recriados comicamente (Espero!)
> [...]
>
> (PCO, 1985, p. 1)

Ao afirmar que na composição da peça há personagens históricos, assim como fictícios, o dramaturgo evidencia, mais uma vez, o jogo que estabelece continuamente ao mesclar história e ficção. Além disso, ao retomar *A divina comédia* acrescenta, ainda, um terceiro elemento: o imaginário religioso, por meio dos mistérios da morte, que envolvem a sugestão de lugares como o purgatório, o inferno e o paraíso, que seguem a mesma proposta da Dante Alighieri.

O emprego da comicidade popular na peça em questão cria uma atmosfera dissoluta, que se desprende da rigidez dos discursos histórico e religioso, dando espaço à criação literária. O riso pode ser utilizado, como já visto, para provocar o distanciamento do espectador em relação ao que é tratado, ocasionando um olhar mais crítico sobre o que é posto em cena.

A divina comédia original é tida como comédia na medida em que se opõe à epopeia e à tragédia, no sentido que lhes atribui Aristóteles, não ressaltando a figura heróica, mas buscando um traçado fiel à figura do homem medieval. A personagem central da *Comédia* de Dante é ele próprio, conduzido a uma viagem pelo além túmulo, na companhia do poeta Virgílio e juntos passam pelo inferno e pelo purgatório, assim como por Beatriz e São Bernardo, e chegam ao paraíso celestial onde presenciam toda espécie de vícios e defeitos

humanos que superam ao encontrar os bem-aventurados no paraíso, distinguindo os homens viciosos dos virtuosos.

Já na peça *Divina MS Comédia* Paulo Corrêa de Oliveira enfatiza o emprego do cômico, explorando, assim, o humor, o riso. O cômico não está, necessariamente, limitado ao gênero da comédia, mas se relaciona a um fenômeno antropológico, que está fundado no gosto humano pela brincadeira e pelo riso, em aspectos risíveis da realidade física e social (PAVIS, 2011, p. 58). Na viagem pelos três reinos, o poeta sul-mato-grossense Lobivar Matos é quem conduz Dante, que encontra personagens e cenários diversos daqueles narrados na *Divina Comédia*, visto que na peça teatral aborda-se o contexto local.

O homem comum, representado de forma inusitada na peça por meio da figura do poeta sul-mato-grossense Lobivar Matos, remete mais uma vez a um palco que busca dialogar com o espectador, e que utiliza o cômico como uma das possibilidades de se trabalhar a conscientização do indivíduo, por meio da crítica social, ressaltando uma intenção estética no uso da ironia, sem deixar de retomar o histórico e o artístico, recorrentes na presença do poeta, que une em sua personificação na peça os fatos rememorados e a ficção própria da literatura.

A peça é composta de onze cenas, que alternam excertos de referência direta à *Divina Comédia*, com diálogos entre Dante e Lobivar Matos, quando estes percorrem o Inferno e o Purgatório; e quando Lobivar Matos deixa Dante na Companhia de Beatriz, para a entrada ao Paraíso; e cenas com personagens outros, pessoas comuns que retomam o cotidiano local. Na última cena estão presentes também alguns vultos, que representam artistas sul-mato-grossenses, que também dialogam com Dante. Vê-se que o texto original de Dante é reconstruído na peça em questão, compondo cenários, personagens, contextos diversos daqueles apresentados inicialmente.

É o que se lê no excerto a seguir:

> [...]
> (Os atores se debatem atormentados por picadas de mosquitos).
> DANTE – Quem são esses aí?
> LOBIVAR – São os que em vida, Dante, depredaram o Pantanal. São caçadores que atiravam na caças só com vontade de exterminar, assim como os pescadores e os coureiros que perseguiam os jacarés.
> DANTE – E o que está se passando com eles?
> LOBIVAR – Estão condenados a serem devorados pelos mosquitos do Pantanal por toda a eternidade.
>
> (PCO, 1985, p. 3)

Essa é a amplitude da intertextualidade, que atualiza, renova o texto com o qual se relaciona. Mesmo sendo uma reapresentação de algo anterior, o intertexto consegue reescrever e modificar o já dito, criando um objeto novo. Nesse diálogo, porém, fica evidente que o teatro, assim como a palavra, não pode ser limitado, nem aos limites da ribalta, tampouco a um local fechado em suas fronteiras, ampliando a atuação das peças aqui estudadas.

Um trem para o Pantanal - 1987

Em *Um Trem para o Pantanal,* de 1987, evidencia-se a comicidade popular, explorando-se uma viagem bem humorada no conhecido 'trem para o pantanal', que, partindo de Bauru, no interior do Estado de São Paulo, seguia rumo a Corumbá, em meio ao Pantanal sul-mato-grossense. Após dezoito anos parado, o Trem do Pantanal voltou a funcionar em maio de 2009, mas com percurso apenas até a cidade de Miranda, e não mais até Corumbá. A retomada da viagem no trem para o Pantanal já é em si um resgate da tradição local, principalmente devido ao fato de o autor inserir aspectos históricos re-inventados. Na peça a viagem inicia-se com a venda dos bilhetes em um como ponto de partida não especificado, onde se situa a bilheteria abordada na Cena 1, e tem como ponto de chegada o Pantanal, aludido na última cena pela imagem de garças e tuiuiús, fauna característica dessa região.

Essa peça está composta de onze cenas, nas quais são representados aspectos variados da cultura, dos costumes e do cotidiano. O enredo é construído, assim, de episódios distintos, que acontecem simultaneamente nos vagões do trem. Não há uma história única, mas diversas histórias, trazidas ao palco por inúmeras personagens, que muitas vezes não recebem nomes próprios, o que caracteriza, mais uma vez, o emprego do coletivo, com o qual o espectador pode se identificar e refletir criticamente, o que remete ao teatro épico, em que a possibilidade de identificação entre público e palco é o que possibilita um despertar crítico por parte do espectador.

Adota-se o sistema coringa para as personagens, e o cenário sugerido é composto de cadeiras enfileiradas, representando os bancos do trem. O palco é simples e sem maiores adornos, o que passa a ser uma característica do Grupo Teatral do CERA, nos lugares em que se apresentava. Nessa peça exploram-se personagens comuns, que poderiam ser encontradas

rotineiramente no trem, ou em qualquer outro espaço, desde o turista e os funcionários, até o homem pantaneiro, além de pessoas comuns, denominados apenas pelo gênero, se homem ou mulher. O enredo diz respeito à viagem, com situações do dia-a-dia que exploram um humor simples, com diálogos que evidenciam a modalidade falada da língua, o que propicia agilidade, espontaneidade:

> CENA 6
>
> P1: Que estação é essa? (Para P2:) Lê a placa.
> P2: (Lê com dificuldade:) Mi... mic...tó...tório: mictório.
> P1: Não é essa placa. É aquela mais adiante.
> P2: Daqui não dá pra ver. Olhe como tem gente para embarcar...
> P1: Agora vai lotar o trem.
> [...]
>
> (PCO, 1987, p. 22)

Esta cena retoma uma outra viagem de trem, narrada em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade (2006, p. 129-130):

> Pois foi nessa viagem que se deu a anedota famosa, dessas que ficam recordadas sempre nas famílias feito troféu. Laurita de vez em quando voltava àquela implacável solicitude de gritar a todo o vagão o nome das estações que chegavam. Dona Laura, seios arfantes, arranjando pela milionésima vez o decote despencado, agora não se aguentava mais de calor. Olhou com desespero a vidraça da janelinha fechada. Umas casas, casas escoteiras, sem arruamento, se ajuntavam cada vez mais numerosas na paisagem. A sufocação de dona Laura pressentiu que o trem diminuía a marcha aos trambolhões. Decerto alguma cidade maior... iriam parar mais tempo e se abriria as janelas para arejar o vagão... E na espera ansiosa, pra que foi que dona Laura se lembrou de perguntar a Laurita o nome daquela estação! Laurita encostou o rostinho na vidraça, gloriosa de prestar um serviço à mãe. Mas gritou no estardalhaço:
> – Não se enxerga, ainda... Já falo, mamãe!
> e amassava o nariz contra o vidro. Sousa Costa, com medo de algum fracasso da filha, espiou em roda. Vários viajantes esperavam também, abatidos, alguns se erguendo, sorrindo com paciência. As casas agora já chegavam arruadas, lerdas. O trem parava aos pedaços. Laurita gritou:
> – E... é Mi-qui-tó-rio! Mamãe! é Miquitório!
> Dona Laura, Fräulein se sentiram morrer. Mas desta vez Sousa Costa perdido por completo o controle, se ergueu, iria bater na filha. Fräulein meio se levantou para salvar o decoro, buscando evitar a palmada. O trem parou num tranco e os dois, Fräulein com Sousa Costa abraçados, afundaram nos peitos de dona Laura. Sousa Costa enojado se desvencilhou num tempo deixando Fräulein lá. Ia... O vagão todo se escangalhava de rir, até a norueguesa. De repente Sousa Costa não soube mais o que ia fazer. Xingar a Central do Brasil? jurar que nunca mais viajava de trem? Dona Laura com ar de muito machucada, arranjava o decote. Pedir desculpas? bater na filha, isso nunca! jamais Sousa Costa havia de por a mão num filho. E como um bólide tenebroso veio surgindo dentro dele, veio engrossando, Laurita era filha dele! o bólide já estava estrondando dentro dele, não sabia, um desespero gigantesco e lusitano de desatravancar a vida numa piada bem grossa, se igualar à filha, se igualar ao impudor dela, rirem assim duma criança, ela era inocentinha, o bólide já se desfazia sem arrebentar, Sousa Costa desanimou duma vez. Sentou. Teve um desejo vago de sentar pra sempre. E falou muito queixoso:

– Não é Mictório não, minha filha... é Taubaté.

Destaca-se na peça, ainda, o emprego da linguagem coloquial, que dá aos textos um tom mais informal, vindo da fala popular, o que completa a presença do homem comum no palco, sem enfeites, sem máscaras, aproximando-o do espectador, que, com isso, consegue enxergar-se no que vê, o que também é uma estratégia de ruptura da ilusão teatral, que levava ao palco situações nas quais o público não poderia interferir, propondo o oposto disso, ou seja, a cena está aberta ao olhar do espectador, provocando um despertar para ver de outra maneira as situações que vivencia em seu cotidiano.

Dom Quixote, a Peça - 1989

Em 1989 *Dom Quixote, a Peça* surge como uma "metalinguagem do trabalho dos grupos de teatro de Mato Grosso do Sul" (OLIVEIRA, apud ROSA, 1992, p. 224). Nessa peça, o autor retoma a obra homônima de Miguel de Cervantes que seria, então, representada por um grupo de teatro cujo ator responsável pelo papel central, no decorrer da apresentação, passa a acreditar que é, de fato, o Dom Quixote, envolvendo-se em situações que despertam o riso.

O *Dom Quixote* de Cervantes traz um misto entre realidade e imaginação ao narrar as andanças de um cavaleiro, que, deixando-se levar pela fantasia que extravasou as páginas dos romances de cavalaria que leu, e acompanhado de seu escudeiro, percorre a Espanha buscando aventuras semelhantes àquelas dos livros. Para isso, a imaginação iria sobrepor-se à realidade, em episódios que envolvem loucura e comicidade como a luta do cavaleiro com moinhos de vento, que julgava serem gigantes malfeitores, ou mesmo imaginando que monges seriam feiticeiros que precisavam ser combatidos, entre outras façanhas:

> Num lugarejo em La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses com lança pendurada, adaga antiga, rocim magro e cão bom caçador [...] Cumpre, então, saber que esse tal fidalgo, nas horas de ócio - que eram as mais do ano -, se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração dos seus bens; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino, que vendeu boa parte de suas terras de semeadura para comprar livros de cavalaria, e, assim, levou para casa tantos quantos do gênero pôde conseguir [...] Enfim, tanto se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos

> como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa (CERVANTES, 2002, p. 55-57).

Assim como o Quixote de Cervantes, na peça o protagonista cede à imaginação, e mergulha em um mundo inventado. Da mesma forma como na obra de Cervantes o fidalgo Alonso Quijana passa a acreditar ser um cavaleiro como aqueles dos romances de cavalaria, vivenciando o literário; na peça, Alonso, ator responsável pelo papel central, também se envolve tanto com a personagem que passa a crer ser a sua personificação, como é exposto no excerto a seguir:

> ALONSO – Já está na hora de aparecer o escudeiro de Dom Quixote.
> Isso mesmo, meu amigo, a partir deste momento você é Sancho Pança.
> PEDRO – Não!!! Vai começar a delirar novamente?...
> Eu sou Pedro, seu amigo, e estou preocupado com sua saúde. Essa história de teatro está lhe deixando de miolo mole.
> ALONSO – Você é Sancho Pança. Estamos vivendo o teatro. Vivendo! Não estamos representando.
>
> (PCO, 1989, p. 7)

Neste outro fragmento, o teatrólogo retoma o episódio da batalha dos moinhos de vento, narrado no capítulo VIII do livro primeiro de *Dom Quixote*, que bem ilustram o limiar entre realidade e fantasia vivido por Alonso. Neste trecho, o ator principal conversa com os demais atores como em um ensaio, propondo uma atividade de relaxamento, quando, repentinamente, vê-se tomado pela ilusão:

> ALONSO – [...] Estamos numa fazenda do pantanal... Estamos vendo uma baia arredondada... As águas terminam numa praia de areia muito branca... As garças sobrevoam a baia... Muita paz... Muito verde no campo em volta... Somos altos... Vemos tudo de cima... Somos torre de ferro em volta da baia... Estendemos os braços para a frente, pois eles são as pás de ferro do moinho... As pás de ferro giram com a brisa que sopra... Somos moinhos de vento... moinhos que giram com a pás e levam a água da baia para a caixa d'água da fazenda lá ao longe... Mais rápido ainda... Não... (PÕE A MÃO NA CABEÇA, AGITADO) Não é possível. Olhe aí, Sancho Pança, você está vendo todos esses gigantes?
> PEDRO – Mas que gigantes?
> ALONSO – Esses aí. Têm braços, braços compridos. Quase duas léguas de braços (AS PÁS GIRAM MAIS LENTAS).
> PEDRO – Alonso, olhe bem! Não são gigantes. Você mesmo propôs: são moinhos de vento.
> ALONSO – Você não tem experiência de vida aventurosa.
> (AVANÇA PARA OS MOINHOS. RECEBE UMA PANCADA DE UMA PÁ QUE O EMPURRA DE VOLTA).
> PEDRO – Cuidado!

> ALONSO – Se você está com medo dos gigantes, afaste-se. Reze por mim que eu vou à luta. (PARA OS MOINHOS:) Não adianta erguer os braços, seus gigantes! Não adianta pedir perdão... seus gigantes covardes!
> (DOM QUIXOTE SEGURA A LANÇA EM POSIÇÃO DE ATAQUE; AS PÁS GIRAM MAIS RAPIDAMENTE.)
> Dedico este feito a minha amada Dulcineia.
> (GRANDE TUMULTO. COM O IMPACTO DA LANÇA NAS PÁS DO MOINHO, CAI SENTADO. OS MOINHOS CESSAM OS MOVIMENTOS).
> PEDRO – Meu Deus, meu amo. Eu não lhe disse que eram moinhos de vento?
> ALONSO – (LEVANTANDO:) Um mágico... Foi um mágico que transformou os gigantes em moinhos de vento... só para roubar-me o gosto da vitória... Veja o que o ódio e a inveja conseguem fazer, amigo Sancho Pança.
> [...]
>
> (PCO, 1989, p. 9-10)

Entre as personagens da peça são retomados, ainda, o cavalo Rocinante, e, também, a inigualável dama Dulcineia del Toboso, amor ideal do cavaleiro:

> ALONSO – [...] Como não havia cavaleiro andante sem cavalo, foi buscar o seu.
> (ANDA PELO GRUPO. ESCOLHE ROCINANTE QUE ACEITA A BRINCADEIRA)
> Era um cavalo magro e pequeno. Um cavalo fraco, pelo e osso.
> Como todos os cavalos de cavaleiros tinham nome, pensou bastante –
> durante quatro dias – e chamou o seu Rocinante.
> (ROCINANTE DESFILA EMPOLGADO COM AS PALMAS DE INCENTIVO. DÁ UM PSEUDO COICE EM UM DOS PERSONAGENS, QUE CAI RECLAMANDO, E VOLTA PARA O SEU LUGAR).
> ROCINANTE – (FAZENDO UMA AMPLA MESURA) Obrigado!
> ALONSO – O cavaleiro pensou ainda por oito dias e depois decidiu
> chamar-se 'Dom Quixote de la Mancha'!
> VÁRIOS – Olé! Viva! (APLAUSOS).
> ALONSO – (PARA ALDONÇA QUE SE ENCONTRA SENTADA:) Estou lhe conhecendo. Como você se chama?
> ALDONÇA – Aldonça, ué!
> ALONSO – É ela mesma! (COM FIDALGUIA BEIJA-LHE A MÃO E A CONDUZ)
> É ela: a divina Dulcineia.
> ALDONÇA – Dulcineia?... Taí, gostei. Dulcineia!...
> [...]
>
> (PCO, 1989, p. 3-4)

Outro aspecto que merece ser aqui evidenciado diz respeito à relação entre discurso histórico e discurso literário. Enquanto o *Dom Quixote* de Cervantes passa a ter como históricos os acontecimentos ficcionais vividos pelas personagens dos romances de cavalaria que leu, as peças de Paulo Corrêa de Oliveira fazem um percurso inverso, retomando, muitas vezes, o discurso histórico para ficcionalizá-lo.

Como elementos cênicos, sugere-se aos espectadores que se recorra à imaginação: "Imaginem só por um momento que nós temos cenários caríssimos... Imaginem que nós

temos aqueles efeitos de iluminação, spots e coisa e tal [...] imaginem que nós somos... atores [...]" (PCO, 1989, p. 1). Assim, todas as aventuras do Dom Quixote podem ser encenadas, mesmo com poucos ou nenhum objeto em cena, o que, aliás, era característica da atuação do grupo do CERA, como propõe o teatro contemporâneo, que ultrapassa os limites físicos do palco, podendo expandir-se para lugares outros, visto que a cena pode ser criada em qualquer lugar que motive a imaginação teatral (HONZL, apud INGARDEN et al, 1977, p. 38).

Dessa maneira, ao abordar a temática da peça em questão, Paulo Corrêa de Oliveira ressalta que: "Na luta entre realidade e imaginação, entre ator e personagem, reside à dinâmica do texto, que visualiza os bastidores do teatro sul-mato-grossense, seus momentos de fragilidade, nos quais a vontade de vencer, de recriar a realidade sempre acaba por superar os obstáculos" (OLIVEIRA, apud ROSA, 1992, p. 224).

Nota-se, pois, que *Dom Quixote, a peça* busca nas imagens sugeridas, e no diálogo estabelecido com a obra de Miguel de Cervantes, despertar a imaginação do leitor/espectador. O diálogo entre fato e ficção, realidade e fantasia é o ponto central dessas obras, o que põe à mostra o próprio fazer teatral de Paulo Corrêa de Oliveira, que faz esse caminho também em suas outras peças.

Cine Glória - 1996

A apresentação do Grupo Teatral do CERA para o ano de 1996 é uma homenagem aos cem anos do cinema. Propiciando o diálogo entre essas duas artes, o teatro e o cinema, em *Cine Glória* o autor retoma seu quintal, sua infância envolta na ficção e no encantamento da ficção presente nas antigas salas de cinema das cidades do interior brasileiro, como o próprio Cine Glória de Aquidauana, que era de propriedade da família de Paulo Corrêa de Oliveira.

O diálogo entre teatro e cinema é explorado na sequência de cenas, que trazem, cada uma, referência a uma produção cinematográfica: *A corrida do ouro,* com Charles Chaplin, o 'Carlitos', *Ao sul de Pago Pago, King Kong, E o vento levou,* entre outros. Assim, além do intertexto com obras literárias, o autor faz uso também de uma abordagem interartes, por meio do diálogo entre teatro e cinema:

> E O VENTO LEVOU
> SCARLETT - RHETT –
> NARRADOR –
> (EM CENA UM ATOR FAZENDO O PAPEL DE SCARLETT, SENTADO NO ESPALDAR DA CADEIRA, COM UM LEQUE NA MÃO. VESTE UMA SAIA LONGA, POR CIMA DA CALÇA COMPRIDA, SEM NENHUMA OUTRA CARACTERIZAÇÃO FEMININA)
>
> SCARLETT – Um momento aí, gente. Eu vou fazer o papel de Scarlett O'Hara, é por isso que estou de saia.
> Estou vendo muita gente aí de olho gordo em mim. Acontece que eu não sou gay. Ouviram bem?... Eu não sou gay. Acontece que a atriz que ia fazer o papel de Scarlett O'Hara não pode comparecer hoje nessa homenagem aos cem anos do cinema.
> Aí o diretor chegou pra mim e falou que só eu podia desempenhar o papel de Scarlett O'Hara. Eu aceitei. Tudo pela arte! Entenderam bem? ... O diretor disse que no teatro a gente pode fazer o papel de qualquer personagem. É uma coisa artística. (ABANA-SE COM O LEQUE)
> [...]
>
> (PCO, 1996, p, 12)

Na peça percebe-se o emprego do metateatro, em que as personagens comentam sua atuação, em diálogo com o público. Tem-se, ainda, o uso de *slides,* que são alternados com as cenas. O emprego dos *slides* constituem recurso que remete ao épico, em que era comum o uso de cartazes e projeções que comentassem a cena.

Ao retomar filmes consagrados pelo cinema, Paulo Corrêa de Oliveira, mais uma vez, retoma uma bagagem histórica e artística, e, ao retomá-la, instaura sua transformação. O emprego da ironia é, também, uma das marcas do efeito da paródia moderna explorada nesta peça, ou seja, há um "jogo irônico com convenções múltiplas" que instauram "uma repetição alargada com diferença crítica" (HUTCHEON, 1989, p. 19).

A partir de tais recursos é possível obter a ampliação dos efeitos de sentido e do próprio espaço local, que é ampliado por meio do diálogo estabelecido. Esse dialogismo refere-se, ainda, ao confronto entre culturas que se complementam e se fundem, visto que no reconhecimento do intertexto supõe-se a 'comunidade interpretativa' a que este pertence e passa a pertencer (Clüver, 1997, p. 40). Pode-se dizer, assim, que é "a localização de um entrelugar de trocas e interpenetrações, onde o local atinge dimensões globais" (ARAUJO, 2005, p. 64).

O cômico também marca esse enlace do teatro com o cinema, que é parodiado por Paulo Corrêa de Oliveira. A paródia, segundo Hutcheon (1989, p.13-17), é uma forma de discurso interartístico, e tem sido utilizada na modernidade como forma de tensão com a

consciência histórica, oferecendo um modo de reorganização desse passado por meio de uma mudança que implica continuidade, ou seja, “a paródia é, noutra reformulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”.

Mais uma vez, a repetição de um dado anterior aparece como matéria de inovação. Absorvem-se os discursos histórico e artístico, mas com isso é possível uma réplica a eles. É uma confrontação, que estabelece a diferença. Ou, como propõe Manoel de Barros (2001, p. 75), “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê / É preciso transver o mundo”.

4 ELEMENTOS ÉPICOS EM PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA: ESTUDO DAS PEÇAS *ERA UMA VEZ... XEREZ* E *MATE E VIDA TERERÉ*

Partindo de elementos ora do discurso histórico local, ora do próprio discurso artístico, o dramaturgo consegue, por meio do processo mimético, compor um universo não limitada à cor local, mas aberto ao reconhecimento do homem em sua tradição, em seu imaginário, em sua história, aspectos que recobrem com o humano os lugares, compondo com a cultura em sua essência: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental" (BORGES, 1989, p. 272).

Embora existam aproximações possíveis entre as obras aqui analisadas, históricas e literárias, cabe ressaltar a distinção que existe entre elas, dispondo, cada uma, sua própria amplitude. Nota-se que ao retomar fatos e ficções o autor consegue dialogar com contextos outros, indo além das questões históricas e sociais, também exploradas em suas peças. Talvez seja uma forma de justamente inserir tais aspectos sócio-históricos em um contexto mais amplo, que não termina nos limites fronteiriços que cercam sua região. Com isso fato e ficção imbricam-se e se fundem, constituindo o todo de uma obra que, indubitavelmente, insere-se com congruência não somente no cenário sul-mato-grossense, mas também no nacional, uma vez que consegue situar-se em meio ao que se vê no teatro moderno, seja quanto ao temas abordados, seja nas técnicas e na forma que materializam tais temas.

Como se vê, tais aspectos apresentam-se como forma recorrente para a criação de Paulo Corrêa de Oliveira, colocando-o frente a um contexto mais amplo, que não conhece limites e fronteiras: o da arte. E a abordagem criativa que o autor faz da tradição, histórica e literária, demonstra que tais "citações ou empréstimos [...] não se destinam a assinalar unicamente a similaridade [...] Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança" (HUTCHEON, 1989, p. 19).

Em relação aos aspectos propriamente estéticos presentes nas peças estudadas, e seguindo a metodologia adotada exposta anteriormente, enquadrando-se nos dois eixos

temáticos estudados, o histórico e o intertextual, optou-se aqui em recorrer ao estudo mais detalhado de duas peças, quais sejam: *Era uma vez... Xerez*, mais voltada à retomada de aspectos históricos; e *Mate e Vida Tereré*, que estabelece uma relação de intertextualidade com a obra *Morte e Vida Severina*.

Dessa maneira, busca-se demonstrar os elementos de representação de todo o *corpus* estudado, evidenciando as categorias da ficção no drama enfatizando o elemento épico. Em seguida faz-se um fechamento das análises, condensando os traços observados no conjunto das peças como um todo coeso temática e esteticamente.

Era uma vez... Xerez - 1983

O texto de *Era uma vez... Xerez*, de 1983, inicia-se por uma citação de Gabriel García Marques, em *Cem anos de solidão*: "... As estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra" (GARCÍA MÀRQUEZ apud PCO, 1983, p.1). Embora se perceba neste início o uso de intertextualidade, optou-se por manter esta peça entre aquelas que privilegiam um diálogo com o contexto histórico, pelo fato de remeter à cidade mítica de Santiago de Xerez, fundada em 1583 pelos espanhóis.

A proximidade estabelecida entre tais obras esteja, talvez, na reflexão sobre Xerez que, assim como Macondo, cidade fundada pela família Buendia em *Cem anos de solidão*, surge como um pequeno vilarejo, que se refere a algo que transpõe seus limites: enquanto Macondo pode ser considerada como uma referência à Aracataca, cidade colombiana que, assim como Aquidauana, também fica à beira de um rio; Xerez retoma todo o contexto do Pantanal, imerso na *Laguna de los Xarayes*. Outro ponto comum está no fato de que, assim como García Márquez nasceu e viveu sua infância na cidade de Aracataca, Paulo Corrêa de Oliveira tem suas raízes na cidade de Aquidauana, fazendo com que tais obras utilizem a memória como artefato criativo, como pré-dado plasmado no literário.

Mesclando história e imaginação popular, a peça traz a ideia de que no local onde está fundada a cidade de Aquidauana teria existido, na época das bandeiras, Santiago de Xerez – cidadela espanhola, fundada em 1583. Há relatos históricos que comprovam a existência do povoado:

> Era neste lugar sempre descrito como terras férteis, sulcado por um rio navegável e muito piscoso, que os espanhóis acreditavam existir minas de prata e mercúrio; e foi ali que, em 1593[18], Ruy Días Guzmán 'tomou pouca gente de Vila Rica e Real e com ela se meteu entre os índios ñuares ou ninguaras, que habitavam o ocidente do Paranám', e fundou a primeira cidade pantaneira, Santiago de Jerez (COSTA, apud ARAUJO, 2005, p. 79).

O uso, porém, da expressão "era uma vez" põe em cheque a investida histórica, pois instaura o maravilhoso, o contexto da fantasia, recorrendo-se ao fato para criar a ficção. O maravilhoso já habitava o imaginário popular mesmo antes de sua materialização na escrita literária. Isso é possível de ser observado a partir dos contos reunidos pelos irmãos Grimm, pois o ponto de partida de seus registros foi a tradição de se contar histórias oralmente. Nessa oralidade não havia qualquer preocupação com conceitos teóricos, havendo nela tão somente a evidência a uma mescla de mitos e lendas que habitavam a imaginação popular. Mesmo na literatura clássica a menção a feitos incomuns e seres mitológicos ocupava lugar de destaque em obras como as epopeias e tragédias gregas, demonstrando o grande interesse humano pelo sobrenatural.

Um dos teóricos que voltou seu olhar a tais narrativas, buscando uma análise minuciosa de suas características, foi Vladimir Propp. Propp toma o conto maravilhoso em sua origem popular, folclórica. Para o estudioso, o folclore e a oralidade são basilares para uma compreensão ampla da formação da própria literatura. A peça *Era uma vez... Xerez* não constitui um conto fantástico, mas explora o imaginário popular como matéria-prima, e nisso reside sua semelhança com os contos de fadas, retomados pela clássica expressão '*once upon a time'*. Além disso, retoma uma terra mítica, envolta na fantasia, a *Laguna de los Xarayes*, que seria habitada por indígenas que possuiriam prata e ouro, além de ser uma região de singular fauna e flora.

Na peça, *Xarayes* é retomada na cena 10, mas antecedida do termo "mar". Sobre a caracterização de *Xarayes* como mar ou lagoa (laguna), há interessante estudo de Mário Cezar Silva Leite (2002), que observa a origem de tais termos, concluindo ser o segundo o mais apropriado historicamente. Todavia, no âmbito da análise aqui exposta, interessa simplesmente notar a região de *Xarayes* como mítica, envolta em imagens de riqueza mineral, vegetal e animal, paisagem que instiga a imaginação:

CENA 10

[18] A data correta seria 1583, como assevera Maria de Fátima Costa em nota de rodapé.

> [...]
> RAMA – Vejo o imenso Mar de Xaraies, adorado pelas novas gerações. Pássaros e animais figurando uma paisagem de sonho e paz. Muita água cristalina correndo entre o capim rasteiro. O nome deste paraíso será uma bandeira, em torno da qual se unirão os moradores, para preservar essa qualidade de vida. A luta vai ser árdua, pois outros forasteiros virão com a ideia de destruição.
> [...]
>
> (PCO, 1983, p. 19).

Em meados do século XVIII, após a chegada dos jesuítas, origina-se outra leitura para esse espaço, passando a região a ser conhecida como Pantanal, denominação portuguesa que se sobrepõe à fabulosa *Xarayes*. Isso torna evidente a tomada do espaço pelos bandeirantes paulistas, que avançaram além dos limites impostos pelo Tratado de Tordesilhas, conquistando o espaço físico, o que é abordado na peça em questão.

Essa disputa histórica entre portugueses e espanhóis é introduzida na peça pela proposta de se apresentar um palco dividido, onde passaria o Tratado de Tordesilhas. Assim, o teatro que fala de si mesmo, situando-se como teatro, jogando com os limites da ribalta, que, na peça em questão, passariam a separar o próprio teatro em duas partes, são mecanismos empregados com o intuito de, mais uma vez, expor o espaço cênico como ruptura com a ilusão teatral. Sobre isso, notam-se as rubricas no excerto a seguir:

> (ANTES DE COMEÇAR A CENA, DOIS ATORES DEVERÃO ESTAR SENTADOS DO LADO ESQUERDO E UM DO LADO DIREITO DO TEATRO)
>
> CENA 1
> (SEIS ATORES ENTRAM CANTANDO PELOS FUNDOS – LATERAL DIREITA – TERMINAM O CANTO, NA FRENTE, SEM SUBIR NO PALCO)
> Ai! Portugal
> Ai! Portugal
> Ai! Portugal
> Saudades da cachopa e do fado.
> Saudades do bom vinho e do alecrim.
> Saudades, mil saudades, do meu bem.
> Isto aqui Portugal será também.
>
> CENA 2
> (CINCO ATORES ENTRAM CANTANDO PELOS FUNDOS – LATERAL ESQUERDA – TERMINAM O CANTO, NA FRENTE, SEM SUBIR NO PALCO)
> Olé! Espanha.
> Olé! Espanha. Olé!
> Terra de sangue, de santos, navegadores.
> Cantos, touradas, galeras ao mar.
> Descobri a nova terra
> Muito além do horizonte sem fim.
> Será ela, mesmo isolada,
> Um pedaço da Espanha amada.
>
> (PCO, 1983, p. 2)

O teatro apresenta-se dividido, desde a plateia até o palco: de um lado estão os portugueses; do outro lado ficam os espanhóis. É um jogo, que além de romper com o palco à italiana e com a imposição de uma quarta parede, fazendo com que o teatro se mostre como representação que rompe com a denegação própria da ilusão teatral, ainda cria uma situação cômica, o que caracteriza a comicidade popular explorada pelo teatrólogo. A peça inicia-se, assim, com o episódio da assinatura do Tratado de Tordesilhas (1494), passa pela fundação da cidade de Santiago de Xerez (1579), retoma os relatos históricos de Ruy Dias Melgarejo e de Alvar Nuñes Cabeza de Vaca, até chegar a uma contextualização de fatos mais atuais da cidade de Aquidauana e do estado de Mato Grosso do Sul.

Outro recurso utilizado na peça foi a produção de um jornal impresso para ser distribuído somente durante o espetáculo, o que recria a noção de verdade trazida nos jornais, que deve registrar os eventos que sucedem no decorrer do tempo. O efeito de veracidade é instaurado, assim, nos espectadores, e o diálogo com a história os leva a uma viagem por um tempo outro, que contrasta o tempo passado e o tempo presente, proporcionando uma reflexão crítica sobre a realidade social e histórica, rememoradas na peça. As cenas decorrem como matérias do jornal, que é lido simultaneamente com o desenrolar das cenas. Como são matérias variadas, as cenas não seguem, em sua totalidade, a sequência de eventos que se sucedem, mas trazem acontecimentos que parecem estar isolados, provocando a fragmentação da peça, com cenas que formam *uma pequena peça dentro da peça*, como micropeças, recurso característico na escrita dos textos dramáticos que compõem o *corpus* da presente pesquisa.

Sobre isso, Anne Ubersfeld (2010, p. 25) comenta: "[...] o 'teatro no teatro' diz não o real, mas o *verdadeiro,* mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve" [grifos da autora]. O efeito disso é que o espectador é obrigado "a tomar consciência do duplo estatuto das mensagens que recebe e, portanto, a remeter à denegação tudo o que pertence ao conjunto do espaço cênico, uma vez isolada a zona onde se dá a reviravolta operada pela teatralidade" (UBERSFELD, 2010, p. 25). Isso é também reforçado na peça quando o *teatro se diz teatro,* ou seja, quando se mostra ao espectador que ele está no teatro, por meio das constantes entradas de atores vindos da plateia, pelo uso de atores como 'espectadores' na peça, chegando mesmo a questionar a divisão do palco, rompendo com a separação mundo/teatro imposta pela ribalta:

CENA 3	
JORNALISTA –	PORTUGUÊS
ESPECTADOR 1 – (E:1)	ESPANHOL

> ESPECTADOR 2 – (E:2) VELHO PORTUGUÊS
> ESPECTADOR 3 – (E:3)
> JORNALISTA – (ENTRA PELOS FUNDOS DO TEATRO – ALA CENTRAL. TRAZ NA MÃO ALGUNS NÚMEROS DE JORNAIS) – Olhe o "Diário de Xerez". Olha o "Diário de Xerez". Quem vai querer?
> (DÁ ALGUNS NÚMEROS PARA A PLATEIA ENQUANTO CAMINHA)
> É o número experimental. Edição número zero. (SOBE AO PALCO).
> (LENDO:) Este é o número zero do novo jornal que participará, a partir de hoje, do progresso da cidade de Santiago de Xerez, 7 de junho de 1494. Este número começa a circular antes mesmo da fundação de Xerez.
> (COMENTANDO:) É um caso especial e fantástico em todo o globo terrestre. Um jornal que circula antes de existir a sua cidade sede. 'Realmente', vocês só terão conhecimento da fundação de Xerez daqui a alguns anos. Mas vamos ao que interessa.
> (LENDO:) Diário de Xerez: Noticiário Internacional.
> Tordesilhas, 7 de junho de 1494. Hoje, reunida as duas grandes potências mundiais – Portugal e Espanha – resolveram dividir o mundo, conhecido e desconhecido, em duas grandes fatias por uma divisa imaginária: a chamada linha geodésica.
> (comentando) 'Realmente', é uma notícia interessante. É como se dividíssemos o teatro aqui pelo meio em duas partes: os desse lado pertencem a Portugal. (GRITO DE JÚBILO DO GRUPO DE PORTUGAL). Os desse lado pertencem à Espanha. (GRITO DE JÚBILO DO GRUPO DA ESPANHA).
> E:1 – (SENTADO DO LADO DA ESPANHA) Seu jornalista, um momento, por favor. O senhor não consultou ninguém, aqui deste lado, para saber se estamos satisfeitos, sentados do lado que pertence à Espanha.
> JORNALISTA – Meu amigo. A linha vem do Polo Ártico ao Polo Antártico. 'Realmente', não sou culpado do senhor se sentar justamente do lado de cá da linha, no lado espanhol.
> E:2 – (SENTADO DO LADO DE PORTUGAL) – Uma informação: não é possível mudar de lado? Eu simpatizo mais com o lado de lá, da Espanha.
> JORNALISTA – Pelo amor de Deus, gente. Não vão querer ficar mudando de lado. Isso dá muito tumulto, muita confusão. Problema de câmbio... problema de passaporte... problema eleitoral. 'Realmente', nem pensar em mudar de lado.
> [...]
>
> (PCO, 1983, p. 3).

O jogo construído com a ilusão teatral parece até ser aludido pela expressão 'Realmente', utilizada no decorrer dessa cena que tem como característica principal, justamente, a omissão da ilusão, pelo fato de haver atores representando espectadores, misturados à plateia. Anne Ubersfeld assim descreve este recurso cênico e sua aplicação prática:

> Uma observação: o mecanismo de tal subversão do signo é bem complexo. Ele funciona em grande parte baseado no fato de haver em cena *atores* que são ao mesmo tempo *espectadores* que observam o que se passa na área interna de teatralização, e que retransmitem invertida ao público a mensagem recebida. Isso explica que a simples teatralização nem sempre supõe a inversão da mensagem [...] Para que ocorra de fato subversão do signo, é preciso haver duas zonas cênicas, de sentido inverso. De qualquer modo, mesmo quando há um espaço duplo, uma parte das mensagens cênicas provém da zona não 'teatralizada'; ela é, pois, submetida à denegação. O trabalho do *scriptor* e do encenador é fazer funcionar conjuntamente denegação e teatralização (UBERSFELD, 2010, p. 26).

Além desses aspectos, nota-se na peça o uso da música em variadas cenas, como recurso que gera um distanciamento para que o espectador possa pensar sobre o que está vendo no palco, rompendo com uma postura inerte, comum na denegação. Na Cena 6, por exemplo, o canto dos atores em cena é um recurso pertinente nesse sentido:

> CENA 6
> RUY DIAZ MELGAREJO (RDM) — TRABALHADOR 3
> TRABALHADOR 1 — ORDENANÇA
> TRABALHADOR 2 — ARQUITETO
> (RDM CAMINHA JUNTO COM SEU ORDENANÇA)
> (TRÊS GRUPOS TRABALHANDO EM CONSTRUÇÃO – EM MÍMICA)
>
> CANTO
> Trabalhar... trabalhar...
> Trabalhar... trabalhar...
> Pra edificar...
> Domesticar...
> Solidificar
> Estruturar...
> Escamotear! (CESSA O CANTO)
>
> RDM – (APROXIMA-SE DO 1º GRUPO:) O que estão fazendo aqui?
> TRABALHADOR 1 – A Prefeitura.
> RDM – Muito bem situada nesta praça central. Ótimo!
> (CANTO: TRABALHAR...)
> RDM – (APROXIMA-SE DO 2º GRUPO:) O que estão fazendo aqui?
> TRABALHADOR 1 – A Igreja.
> RDM – Muito bem situada nesta praça central. Ótimo!
> (CANTO: TRABALHAR...)
> RDM – (APROXIMA-SE DO 3º GRUPO:) O que estão fazendo aqui?
> TRABALHADOR 1 – O Quartel.
> RDM – Muito bem situada nesta praça central. Ótimo!
> (CANTO: TRABALHAR... – NO FIM, DESFAZEM-SE OS TRABALHADORES)
> [...]
>
> (PCO, 1983, p. 7).

A enumeração no início da cena "Trabalhar pra [...] Edificar... Domesticar... Solidificar... Estruturar... Escamotear" sugere um jogo de sentidos, uma vez que o último termo remete à ação de fazer desaparecer um objeto sem que os espectadores se dêem por isso. Pode-se dizer que a desdramatização da peça, que acontece diante dos espectadores, é aludida aqui, o que é ressaltado pelo uso da música, como recurso de distanciamento, que não intensifica a ação, mas neutraliza os efeitos encantatórios da cena, fazendo com que o espectador tenha uma atitude mais crítica sobre aquilo que é mostrado no palco.

Na Cena 15, novamente a ação cênica estende-se para além da ribalta, com os atores situados como espectadores, fora do palco:

> CENA 15
> JORNALISTA — ESPECTADOR 6
> LUIZ — ESPECTADOR 7
> ASCENSO — ESPECTADOR 8
> ESPECTADOR 1 — ESPECTADOR 9

> ESPECTADOR 2 ESPECTADOR 10
> ESPECTADOR 3 ESPECTADOR 11
> ESPECTADOR 4 ESPECTADOR 12
> ESPECTADOR 5
>
> JORNALISTA – (LENDO:) Diário de Xerez: 1648. Comentário político acargo do titular: Luiz Mendonza. (SAI DE CENA). (EM CENA LUIZ E ASCENSO)
> LUIZ – Obrigado. Senhores e senhoras estamos reunidos neste auditório para decidirmos o destino de Xerez. O povo tem o poder de decisão. Pedimos muita seriedade neste ato. O motivo da reunião é que Xerez está debilitada pelas sucessivas destruições dos portugueses, principalmente pelo bandeirante paulista: Antonio Rapozo Tavares.
> TODOS – (VAIAS)
> [...]
> ESPECTADOR 4 – Antes do senhor Rapozo Tavares e Ascenso Quadros chegarem eu já estava me decidindo a mudar para Assunção. Não vou dar minha vida por causa de Xerez.
> [...]
> ESPECTADOR 10 – Depois desta, não temos mais razão para permanecermos aqui. Cada um que escolha o seu caminho. (ASCENSO SE RETIRA. OS ESPECTADORES SE LEVANTAM).
> ESPECTADOR 11 – É, adeus Santiago de Xerez. Quem não te conheceu... nunca mais!
> ESPECTADOR 12 – Proponho que não haja esta reunião. É tão triste o fim de Xerez que é preferível que a história não a registre. Uma cidade fundada para ser a esperança de um povo e destruída pela ganância e egoísmo. Triste Xerez. Nem ata de fundação, nem ata de liquidação.
> ESPECTADOR 1 – Vamos sair cantando e apagando os poucos vestígios da nossa presença.
> [...]
>
> (PCO, 1983, p. 30-32)

Os elementos evidenciados demonstram como o épico está mais centrado na maneira como é construída a peça e nos efeitos que se pretende surtir sobre o espectador do que no enredo das peças propriamente. Por isso, muitas vezes, não é possível conceber uma síntese linear do enredo das peças, com personagens atuando em relações interpessoais. O enredo das peças é, muitas vezes, construído de forma fragmentária, como recortes que se aglutinam para a composição do todo, que configura uma espécie de pequenas peças dentro da peça, que denunciam a representação e entregam ao espectador os arranjos cênicos, opondo-se ao teatro aristotélico. Sobre tais razões do teatro épico, pondera Rosenfeld (2011, pp. 147-148):

> Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da 'peça bem feita', – mas também as determinantes sociais dessas relações [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.

Todos esses elementos épicos presentes nas peças de Paulo Corrêa de Oliveira contribuem para situar sua produção no contexto do teatro brasileiro moderno. A seguir, recorre-se às considerações sobre a intertextualidade, também presente nessa produção, como interface ao componente histórico discorrido em *Era uma vez... Xerez* e demais peças vistas brevemente anteriormente.

Mate e Vida Tereré - 1995

Em *Mate e Vida Tereré,* de 1995, a vida do ervateiro, o homem da fronteira, explorado pelos proprietários dos ervais, vivendo em dificuldades, em muito se aproxima à figura do retirante nordestino exposta na obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, escrita em 1955 e publicada na antologia Duas Águas em 1956[19]. Assim, nem só na cadência das palavras do título aproximam-se tais obras, mas também na temática abordada.

Embora tenha sido publicada em uma antologia poética, *Morte e Vida Severina*, também denominada *Auto de Natal Pernambucano,* estabelece-se no campo teatral por tratar-se de um auto, podendo ser considerada, também, um poema dramático. Foi escrito a pedido de Maria Clara Machado, que pretendia encená-la nO Tablado, mas, por alguma razão, não o fez. Então, o texto é publicado, sendo encenado somente dez anos depois, em 1965, pelo Teatro da Universidade Católica – TUCA, recebendo música de Chico Buarque, que ressaltou o ritmo e a melodia dos versos do autor[20]. Como enredo, o auto de natal traz a história de Severino, um entre tantos outros Severinos, que enfrenta uma vida severa, difícil de aguentar, e retirante, sai do sertão em busca não de uma vida nova, mas, simplesmente, de uma vida menos seca e dura, nas terras macias do litoral, seguindo em sua retirada o curso do Rio Capibaribe:

> Somos muitos Severinos
> iguais em tudo na vida:
> na mesma cabeça grande

[19] Conforme BOSI, 2006, p. 469.
[20] ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Teatro. *Morte e Vida Severina*. (Espetáculos). São Paulo: Itaú Cultural, out. 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=450&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em 21 dez. 2011.

que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.
(MELO NETO, 1983, p. 71-72).

Nesse caminho, Severino depara-se com paisagens marcadas pela terra seca, pela miséria e pela morte. Conforme se aproxima do litoral, a vida começa a aparecer, mas mesmo assim uma vida de miséria, de dificuldades, mas valorizada simplesmente por ser vida, ainda que severina:

– Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quanto mais do litoral
a viagem se aproxima.
[...]
Mas não senti diferença
entre o Agreste e a Caatinga,
e entre a Caatinga e aqui a Mata
a diferença é a mais mínima.
Está apenas em que a terra
é por aqui mais macia;
está apenas no pavio,
ou melhor, na lamparina:
pois é igual a querosene
que em toda parte ilumina,
e quer nesta terra gorda
quer na serra, de caliça,
a vida arde sempre com

a mesma chama mortiça.
(MELO NETO, 1983, p. 85, 91-92)

A ruptura entre morte e vida é marcada no poema dramático sobretudo pela passagem da figura da morte, vista por Severino nos velórios que presencia, para a figura da vida, ao presenciar um nascimento, já na cidade, nos manguezais, continuando a miséria presente pela falta de recursos, até mesmo nos presentes ofertados ao recém-nascido. Mas, agora, há esperança, algo novo se estabelece:

– Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi a vida Severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira).
[...]
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a corrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(MELO NETO, 1983, p. 79, 112)

Por mais que se assemelhe à morte, a vida severina, de pobreza e de dificuldade, ainda é a opção feita pelos Severinos, que não desistem da luta, mostrando a persistência e a esperança como princípios essenciais ao ser humano. Vê-se, pois, que mesmo tratando de aspectos próprios ao sertão do nordeste brasileiro e ao homem que habita esse espaço, o regional presente no texto insere-se não como limitação, mas como abertura ao reconhecimento do ser humano por ele mesmo, independente do local onde vive. É uma noção de regionalismo que evidencia, sobretudo, o literário e o dramático no texto, uma vez que humaniza, que faz refletir, que faz vivenciar o representado enquanto experiência não

somente estética, por se tratar de um poema dramático, mas também de pensamento, conhecimento e reconhecimento, como propõe a *mímesis* nos dias atuais.

Quanto à materialidade dos textos, *Morte e Vida Severina* constitui um poema dramático, também um auto, por referir-se ao *Auto de Natal Pernambucano,* enquanto o texto de Paulo Corrêa de Oliveira constitui especificamente uma peça teatral, estando, ambas, no âmbito do gênero dramático, ainda que com trechos, ou totalmente, em verso.

Além disso, evidencia-se nos trechos em verso da peça que é mantido o emprego de versos com sete sílabas poéticas, ou redondilha maior, feito por João Cabral de Melo Neto, o que também conserva o ritmo marcado, fácil de ser falado, e que remete a uma identificação com as formas populares:

> CENA 5
> [...]
> PROTAGONISTA - E foi assim que surgiu:
> Cia Mate Laranjeira,
> Uma ordem de primeira,
> Criada pelo Tomaz.
> ‘O rei’Tomaz Laranjeira
> Construiu Porto Murtinho,
> Muita estrada carreteira
> Pro mate seguir caminho.
> Ligou, numa via férrea,
> São Roque a Porto Murtinho.
> ‘A corte’ fez seu centrinho
> Na Fazenda Campenário.
> Esse império Laranjeira
> Cobriu mil léguas de terra
> Mas, carregou na rabeira
> O covil de muita fera.
> (PCO, 1995, pp. 16-17)

Essa semelhança entre tais obras é caracterizada, sobretudo, pela temática abordada, relacionada às dificuldades vividas pelo povo, à dureza na exploração de recursos naturais, tanto do sertanejo quanto do ervateiro, mostrando questões comuns a ambos os textos. As atitudes de Severino diante dessas circunstâncias demonstram aceitação, mesmo que esteja em busca de algo diferente:

> Severino, seu protagonista e protótipo de tantos outros Severinos anônimos do Nordeste, não age, apenas observa, não intervém, apenas contempla, contrariando as mais elementares regras da dramaturgia tradicional. Descendo do Agreste à

> Caatinga, e desta à Zona da Mata, ou seja, seguindo o curso do Capibaribe, rio emblemático a que o autor já dedicara outros poemas, ele só encontra exemplos de morte, 'a morte severina', 'de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte'. Quanto à vida, vida também Severina, 'menos vivida que defendida', ardendo 'sempre com a mesma chama mortiça', contém somente 'coisas de não: fome, sede, privação (PRADO, 2009, p. 84).

A vida difícil nos ervais, a exploração da mão-de-obra, a imposição autoritária do capataz, são aspectos que também exprimem privações na vida do sul-mato-grossense. O sofrimento individual e coletivo permeia as situações trazidas em ambos os textos.

Na peça *Mate e Vida Tereré* a personagem denominada apenas 'protagonista' é quem conta a história, em trechos versificados que permeiam toda a peça. Alude a fala de Severino, que relata sua trajetória do sertão ao litoral, mas remete à figura do ervateiro, no mar seco do sertão sul-mato-grossense. Assim, a voz do protagonista traz a história da erva-mate, de como se estabeleceram os grandes exploradores da região, assim como da exploração do ervateiro, que era responsável pela colheita e pela preparação da erva-mate, comumente utilizada para o chimarrão, em infusão com água quente, ou para o tereré, misturando-se a erva-mate com água gelada, mais comum na fronteira sul-mato-grossense:

> CENA 6
> PROTAGONISTA: Esse termo, 'boibeado',
> Nasceu no meio ervateiro.
> Diz do 'patrón' zombeteiro,
> Agressivo e indelicado.
> Fazia dos seus peões,
> Como se fossem do lixo,
> Escravos do seu capricho,
> Com impossíveis missões...
> Em se narrando essa história,
> Violência e dor deu empate,
> Pois foi um lado sem glória
> Dos pioneiros da erva-mate.
> (PCO, 1995, p. 20).

Embora não seja poeta, Paulo Corrêa de Oliveira arrisca-se nos versos rimados e com métrica fixa. Para além da forma, o que se destaca é a dramaticidade, expondo uma vida que não é menos severina que a trazida no auto de João Cabral de Melo Neto. No decorrer das cenas, em *Mate e Vida Tereré* também se apresentam personagens e suas histórias de vida, com episódios de morte, de exploração, de tentativa de fugir das dificuldades:

> CENA 7
> [...]
> PABLITO: Vim lhe fazer uma proposta. Quando começar a contagem

> regressiva para a corrida, e Isaque estiver ocupado como juiz,
> vamos fugir correndo aqui do erval.
> FLORA: Confirma sua loucura. Até hoje ninguém fugiu do erval e
> Deixou de ser alcançado e morto. É isso que você quer?
> PABLITO: Nós podemos tentar, Flora. Não suporto mais viver a vida que estamos vivendo.
> FLORA: Nesse ponto eu concordo com você. Não é vida, o que eu estou passando.
> PABLITO: Então, é a hora. Vamos conhecer a liberdade, não importa
> por quanto tempo.
> FLORA: Está bem. Acho que estou louca também. Eu vou te acompanhar.
> [...]
>
> (PCO, 1995, p. 26).

A lenda da erva-mate é também retomada na peça, compondo um cenário que é, também, mítico:

> CENA 9
> [...]
> (OS PERSONAGENS CONSERVAM-SE NA RODA DO TERERÉ)
> PERSONAGEM 1 – Conhecem a lenda da erva-mate?... Começa assim:
> Certo dia, no céu, Jesus Cristo fez um sinal...
> PROTAGONISTA – De Otávio Gonçalves Gomes.
> PERSONAGEM 2 – O mate era o elemento básico da alimentação dos guaranis...
> PROTAGONISTA – De Rubens de Aquino.
> PERSONAGEM 3 – Tomaz Laranjeira e a Empresa Mate-Laranjeira foram os responsáveis pelo povoamento desse mundo perdido...
> PROTAGONISTA – De Elpídio Reis.
> PERSONAGEM 4 – O 'adelanto' foi a desgraça de uma legião de imprevidentes...
> PERSONAGEM 5 – Essa palavra 'boibeado' foi inventada – quem sabe! – em festa de borrachêra grande...
> PERSONAGEM 6 – O Jeroviaha foi enterrado bem próximo à barranca do rio Ivinhema...
> PROTAGONISTA – Do grande: Hélio Serejo.
> PERSONAGEM 7 – A tragédia de Flora e Pablito saem das páginas de uma 'Selva Trágica'...
> PROTAGONISTA – De Hernani Donato...
> (DÁ UM GRANDE GRITO DE MBOREIO)
> (RASQUEADO – GRITOS DE MBOREIO)
> (LENTO APAGAR DAS LUZES NA RODA DE TERERÉ)[21]
>
> (PCO, 1995, pp. 33-34)

É nesse momento que a peça chega ao fim, com a imagem da roda do tereré, bebida típica da região de fronteira e que é bastante apreciada em todo o estado do Mato Grosso do Sul, feita misturando-se água gelada à erva mate. Essa bebida é servida como o chimarrão, reunindo as pessoas em rodas para a compartilharem.

[21] Como anexo à peça o autor insere um glossário, no qual constam os significados de algumas palavras desse excerto: adelante – adiantamento; boibeado – patrão meio louco, inconseqüente, agressivo; borracho – bêbado; mboreiro – grito de satisfação e entusiasmo do peão de erval; entre outras.

Vê-se a representação cultural da região como uma maneira de fazer com que o público identifique-se com o que vê no palco. Esta estratégia é recorrente para se repensar, também, a tradição, recuperando-a da tradição historicizadora para recontá-la, transformá-la diante do espectador, que será o instrumento desse despertar, visto que no teatro épico

> O homem não é exposto como ser fixo, como ‘natureza humana’ definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada (ROSENFELD, 2011, p. 150).

4.1 Elementos Épicos observados nas peças

Pode-se dizer que ao longo dos anos o estilo pessoal do teatrólogo vai sendo firmado, amadurecido, ampliado. Evidencia-se nas peças a recorrência do popular, aqui inserido não somente pela linguagem, mas pelo imaginário, pelo emprego das representações sociais, assim como outros aspectos elencados a seguir.

Os textos das peças em questão apresentam uma linguagem clara e coesa, permeada por uma espécie de metalinguagem teatral, na qual as personagens comentam sobre o palco, as falas, o público. Nota-se, dessa maneira, que essa recorrência do metateatro põe em relevo o próprio processo mimético, "envolvendo a representação principal em uma falsa segunda representação que lhe serve de moldura" (PRADO, 2002, p. 83). Faz-se alusão aos ensaios, aos atores, ao diretor, constituindo um fazer teatral auto-reflexivo. Tudo isso por meio do emprego de uma linguagem simples, buscando o coloquial, vindo da palavra falada pelo povo, criando uma atmosfera de espontaneidade, aproximando o texto do público.

O emprego do metateatro proporciona que, no interior do espaço cênico, seja construída uma "*zona privilegiada onde o teatro se diz teatro*", e esse recurso, conforme a Anne Ubersfeld, estabelece que "o 'teatro no teatro' diz não o real, mas o *verdadeiro*, mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve" (UBERSFELD, 2010, p. 25) [grifos da autora]. A ruptura da ilusão teatral será um dos aspectos basilares das peças de Paulo Corrêa de Oliveira, não somente pelo emprego do metateatro, mas, ainda, pela concepção de um teatro que ultrapassa a ribalta, expondo um espaço cênico com poucos elementos cenográficos e de figurino, em que o ator pode dirigir-se diretamente ao público.

Nesse sentido, observa-se que a composição das cenas no Grupo do Cera não figura um palco fechado, impermeável, mas por vezes traz atores que se espalham para além das

cortinas, misturando-se aos espectadores. Há nas peças, em diversos momentos, a fusão entre o palco e o público, rompendo-se a suposta quarta parede imposta à ribalta, como sugeria o teatro no modelo italiano, que pregava que ao levantar das cortinas o espectador tinha acesso ao mundo da ilusão. No teatro contemporâneo a quebra da quarta parede possibilitou que o teatro fosse levado a todos os lugares, não ficando mais limitado às salas de espetáculo. O artista mistura-se ao público, anda em meio aos espectadores, dialoga com eles, não ficando mais restrito ao palco: é o mundo da ilusão que invade o mundo sensível, misturando, também, o contexto da *mímesis* à realidade, denunciando o espaço da representação.

Na teoria da quarta parede, o ator deveria agir simplesmente como se não houvesse público. Seria, talvez, uma maneira de o teatro apresentar-se como um mundo em si, resguardando o distanciamento entre palco e público. A denegação é característica do teatro de ilusão, fazendo com que o espectador fique inerte frente ao espetáculo, que se destina à sua fruição pelo tempo que ali permanecer, o que "enclausura as pessoas em uma impotência cada vez maior" (UBERSFELD, 2010, p. 23), a autora evidencia, ainda, que:

> O 'teatro de ilusão' é uma realização perversa de denegação: trata-se de exagerar a semelhança com a 'realidade' do universo socioeconômico do espectador, de tal modo que esse universo em sua totalidade se incline para a denegação. A ilusão transborda sobre a própria realidade, ou melhor, o espectador, diante de uma realidade que tenta imitar com perfeição este mundo, com a maior *verossimilhança*, se vê compelido à passividade. O espetáculo lhe diz: 'este mundo aqui reproduzido com tantos pormenores assemelha-se, a ponto de confundir-se com ele, ao mundo em que você vive (em que vivem também outras pessoas, mais afortunadas); assim como você não pode intervir no mundo cênico, fechado em seu círculo mágico, tampouco pode intervir no universo real em que vive' (UBERSFELD, 2010, p. 23).

Quando se rompe essa denegação, mostrando ao espectador que ele está no teatro, criando uma "situação receptiva complexa, que obriga o espectador a tomar consciência do duplo estatuto das mensagens que recebe" (UBERSFELD, 2010, p.25), essa subversão mostra um cenário que "nasce de um desejo de provocação, de negação e de destruição do teatro, ou pelo menos de um certo teatro: quando não houver mais nada em cena que lembre o figurativo, a verossimilhança, a coerência, ainda restará a teatralidade" (FACHIN, 2000, p. 277). Nesse âmbito:

> O teatro, sabemos há muito, oferece a possibilidade de dizer o que não está em conformidade com o código cultural ou com a lógica social: o que é lógica ou moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória. É por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas (UBERSFELD, 2010, p. 27).

Resulta disso que o teatro pode ser empregado como ferramenta de conhecimento, vendo-se a 'comunicação' teatral como um processo não passivo, sendo, também, indicação de uma prática social.

A desdramatização do teatro caracteriza, sobretudo, uma linguagem comum ao teatro ocidental no século XX – que ocorreu no Brasil tardiamente, após o decênio de 1960. Nesse momento, ganha os palcos um teatro não mais aristotélico, não mais ancorado na catarse como fim. O teatro épico, com um fim didático, buscou esclarecer o público sobre a necessidade de transformação da sociedade, recusando a inércia que pregava a ilusão teatral. Assim, com a ideia de motivar uma ação transformadora, substituindo o terror e a piedade aristotélicos, que tinham um apelo emocional que paralisava o espectador, podando-lhe a reflexão, o teatro épico é subversivo, exigindo do espectador uma atitude crítica, que não elimina as emoções, mas as transforma em racionalização, em aprendizado, despertando o espectador, tendo como expoente e grande sistematizador o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (ROSENFELD, 1994, p. 148), que "desenvolve a proposta primordial do teatro épico, que é a de narrar os acontecimentos relacionados à realidade, com o objetivo de despertar o senso crítico no espectador diante das cenas apresentadas" (RODRIGUES, 2010, p. 51).

Rosenfeld enumera, ainda, as técnicas de distanciamento propostas pela teoria de Brecht, que envolvem recursos classificados como literários, cênicos e cênicos-literários, cênicos-musicais e o ator como narrador, que correspondem respectivamente:

> Os recursos literários tratam principalmente da comicidade, já que 'Um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal' [...] se inserem aí a paródia e a ironia como processos que desempenham a função cômica, visto que para se produzir o riso é necessário distanciar-se da situação que o provocou. Nos recursos cênicos e cênicos-literários está a utilização de cartazes, títulos, projeções de textos que comentam de forma narrativa as ações, 'teatralizando' a literatura e também tornando a cena literária. Os recursos cênicos-musicais utilizam coros e cantores que se dirigem diretamente ao público. O ator da representação épica, para trabalhar o efeito de distanciamento, dirige-se não só aos que estão no palco, mas também diretamente ao público. Clareando a ideia de representação cênica de Brecht, Rosenfeld [...] explica que o ator 'deve 'narrar' o seu papel, com o 'gestus' de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (RODRIGUES, 2010, pp.46-47).

Quanto aos atores, há nas peças de Paulo Corrêa de Oliveira um número variável de atores, que se intercalam na representação das personagens, com o emprego do sistema coringa. Predominam os papéis masculinos, dada a particularidade do CERA, que recebia poucas mulheres. Os figurinos não eram muito explorados pelo grupo, colocando o ator frente a plateia sem máscaras, uma vez que "o figurino indica o disfarce, a máscara, que teatraliza a pessoa do ator" (UBERSFELD, 2010, p. 26). É também mais um recurso que rompe a ilusão teatral nas peças. Nesse sentido, observa-se, ainda, que o grande número de personagens, denominados, muitas vezes, genericamente como 'mulher', 'homem', 'espectador', ou simplesmente 'personagem' etc. sem nomes próprios, coloca as pessoas como elementos históricos, pois não representam as relações inter-humanas e individuais que estabelecem entre si – o que era característico do drama das comédias de costumes, por exemplo – para representar as determinantes sociais e históricas dessas relações, lançando o olhar para os processos coletivos. Outro ponto que cabe ser lembrado é o fato de Paulo Corrêa de Oliveira levar ao palco pessoas comuns, seus alunos e alunas do CERA, que muitas vezes nem ao menos tinham uma experiência anterior com o teatro. Ao transformar esses estudantes em atores, desmistifica-se a arte exigida para a escrita e a encenação teatral – aqui se evidencia, também nesse aspecto, o que propõe Brecht ao afirmar que "rigorosamente *qualquer um* é capaz não só de contar uma história com muita competência como também de representá-la, comentando-a e analisando-a criticamente" (COSTA, 1998, p. 71).

O palco está quase nu, e o cenário é formado de poucos objetos. Nisso, assim como no emprego do sistema coringa, o teatro de Paulo Corrêa de Oliveira demonstra proximidades com o teatro épico, que se evidencia no Brasil após *Eles não usam black-tie*, do Teatro de Arena. Em estudos sobre a repercussão do Arena no cenário nacional, Mariangela Alves de Lima, citada por Décio de Almeida Prado (2002, p. 77), assegura que:

> É preciso não perder de vista que, se o Arena não chegou a transferir para as classes populares os meios de produção do teatro, chegou a transferir para outros grupos de teatro a maior parte de suas aquisições [...] O teatro feito com uma ideia e poucos recursos, a luz substituindo os objetos de cena, a caracterização social da personagem sobre a caracterização particular, a utilização da música como recurso narrativo, o compromisso social entre ator e público, todas essas coisas passaram a circular como moeda corrente em incontáveis grupos de teatro. Propostas certamente revolucionárias na produção teatral de pequenas comunidades no país, onde o teatro se iniciava apenas como uma das poucas alternativas de lazer. Essas ideias o Arena não só introduziu através dos espetáculos, como através da atividade isolada de seus membros junto a essas comunidades.

Em sua estrutura, as peças do dramaturgo sul-mato-grossense não se dividem em atos, mas apenas em cenas numeradas em uma sequência crescente, às vezes aparecem apenas datas. Como é sabido, o ato constitui recurso fundamental na construção do drama burguês, o que no teatro épico é também desconstruído. Brecht, por exemplo, usava em suas peças quadros ou cenas, simplesmente numerados (COSTA, 1996, pp.52-53). O emprego de cenas aparentemente soltas, e que são apresentados acontecimentos isolados, constituem a estrutura de "uma pequena peça dentro da peça" (BRECHT apud RODRIGUES, 2010, p. 73).

Evidencia-se nas peças de Paulo Corrêa de Oliveira, também, o uso da música, recurso que objetiva aguçar a reflexão do público. É o próprio ator que assume a tarefa de cantar, o que constitui uma forma de teatralização, podendo tanto dirigir-se diretamente ao público, como a outras personagens. Nesse âmbito, as canções não apresentam uma relação direta com a ação, e têm a função de quebrar a sequência cênica, proporcionando, com isso, a reflexão crítica por parte do público. Conforme Maria Regina Rodrigues (2010, p. 70), que sintetiza de maneira clara e coesa os traços brechtianos no teatro, a música no teatro épico

> [...] tem a intenção de provocação e denúncia, confere ao ator-cantor a possibilidade de representação de gestos essenciais e ao espectador a oportunidade de análise crítica. Assim, ao assumir um posicionamento político e adotar uma atitude em relação aos temas, a música, ao mesmo tempo, elimina qualquer encantamento por parte do público e permite ao espectador a reflexão.

Dessa maneira, quando Paulo Corrêa de Oliveira busca esclarecer o público sobre a sociedade em seus aspectos sociais, históricos e culturais, utilizando-se para isso do teatro didático, adentra o campo do épico – temática e esteticamente. E, ao fazer isso, emprega elementos próprios desse teatro épico, que se evidencia no teatro brasileiro, sobretudo no período posterior ao decênio de 1960. Tendo em vista a atuação de tais elementos nas peças estudadas, resumem-se alguns aspectos centrais de sua escrita com base em um panorama geral das características discorridas:

Recurso Textual	Efeito
Quanto ao enredo	Temáticas voltadas às questões sociais, históricas e culturais sul-mato-grossenses, buscando evidenciar o contexto local enquanto matéria de composição, e ressaltando os processos coletivos em uma perspectiva historicizadora.
Emprego da linguagem coloquial	Oferece ao texto uma proximidade maior com o espectador, levando ao palco a voz e a linguagem das pessoas simples, do cidadão comum.
Emprego da comicidade popular	Traz ao texto não só personagens e sugestões de enredo, sendo a comicidade popular construída em pequenos detalhes dos costumes, dos jogos de palavras, da vitória dos fracos sobre os mais fortes, retratando o povo como ele mesmo se vê.
Emprego da Música	O uso da música como recurso que objetiva aguçar a reflexão do público, com canções que não apresentam uma relação direta com a ação, mas têm a função de quebrar a sequência cênica, proporcionando, com isso, a reflexão crítica por parte do público.
Quanto à cena	Ruptura da ilusão teatral, rompendo-se os limites do palco, utilizando-se cenários com poucos ou nenhum elemento, colaborando para um teatro que pode ocupar qualquer espaço, sem prejuízo de sua encenação.
Quanto às personagens	Personagens planas, representadas mais em suas ações do que em questões psicológicas, utilizando-se o Sistema Coringa. Nesse sentido, essas personagens não expõem relações inter-humanas, mas as determinações sociais dessas relações, representando sua coletividade. Muitas vezes dirigem-se diretamente ao público.
Metateatro	Insere o teatro dentro do teatro, consolidando a quebra da ilusão teatral, denunciando-a no próprio contexto cênico que a envolve.

Ressalta-se, desse modo, que o teatro de Paulo Corrêa de Oliveira possibilita o autoconhecer-se, trazendo ao público sul-mato-grossense a sua história e a sua tradição, muitas vezes dele desconhecidas, e tematizando não apenas o acontecimento passado em si, mas o passado por si mesmo, no qual "passado e presente confluem um no outro, o presente que se exterioriza evocando o passado rememorado" que evidencia o que se dá no interior do homem (SZONDI, 2011, p. 77). Por isso, explora a proximidade com o espectador, tanto no espaço físico, com a ruptura da quarta parede, abrindo-se o palco para além da ribalta, como também pelos temas, pelas personagens e pela linguagem exploradas, caracterizando, ainda, a expressão da comicidade popular:

> Recebendo do povo não só personagens e sugestões de enredo, mas a própria forma da comicidade, sempre descosida, construída em torno de pequenos embustes, de ingênuas espertezas, de elementares jogos de palavra, com a incessante reviravolta de situações e a inevitável vitória final dos fracos sobre os fortes, o escritor brasileiro, sendo fiel à sua terra, se integra igualmente numa das mais respeitáveis tradições da literatura ocidental – a do teatro cômico popular (PRADO, 2002, p. 82).

Essa comicidade, que é percebida nas peças nas situações e nas falas das personagens, demonstra que um teatro que busca despertar o espectador não precisa ser, necessariamente, sério para o fazer. O riso não torna o teatro superficial, despreocupado com aspectos sociais e históricos, mas consegue, por meio da função cômica, o distanciamento necessário da situação representada para gerar o autoconhecimento, propulsor da conscientização para uma ação transformadora.

No teatro, pode-se explorar o social, o histórico, o cultural, de maneira que a trama tecida na peça não desconsidere o estético, a técnica empregada, visto que a forma expressa um ponto de vista. Acredita-se, assim, que as peças de Paulo Corrêa de Oliveira propiciam uma reflexão que retoma o próprio fazer da linguagem literária e histórica, deixando entrever um ato criativo que traz a interface entre história e literatura, fato e ficção, pela recorrência de temas com ênfase social, histórica e cultural – tudo isso por meio da teatralidade, em uma linguagem que está condizente com as tendências contemporâneas do teatro, sobretudo após o decênio de 1960 no Brasil. Dessa forma, pela retomada da tradição histórica e literária, Paulo Corrêa de Oliveira consegue despertar seu público, levando-lhe um conhecimento sobre sua história que não estava acessível até então.

4.2 O sertão: noção de autoconhecimento

"O sertão é do tamanho do mundo."
João Guimarães Rosa

Observa-se na sociedade brasileira uma tendência em compreender o homem comum, o homem tipicamente brasileiro, tendência essa que tem tomado corpo desde a primeira metade do século XX (IANNI, 1975, p. 87). Na literatura brasileira, esse processo é instaurado após o decênio de 1920, época na qual houve o efervescer estético nas artes, ganhando espaço com a iminência de um projeto ideológico acoplado às inovações formais, na década seguinte (LAFETÁ, 2000, p. 20). No teatro, por sua vez, a presença do homem comum representado nos palcos faz-se presente a partir da década de 1960, e marca uma revolução no teatro brasileiro (COSTA, 1998).

Sabe-se que inicialmente a literatura brasileira formou-se a partir da influência recebida do continente europeu (SANTIAGO, 1982, p.13-24). Mas isso não impediu um despertar que pregava, cada vez mais, uma inteligência nacional, que se ocupasse dos assuntos e temas essencialmente nacionais, desenhando o perfil da identidade brasileira, a brasilidade tão difundida pelos intelectuais envolvidos na Semana de Arte Moderna, e, desde então, de pensadores outros, que não propriamente localizados nos grandes centros.

Essa busca pelo autoconhecimento, pelo encontro com uma figura que fosse capaz de representar a identidade nacional, fez com que alguns veios fossem criados, como as raízes de uma planta que buscam incansavelmente por água, veios esses que se expandiram pelo território do país. Na literatura, essa ampliação chegou a espaços outros, que não propriamente aqueles mais centralizados, proporcionando o surgimento das literaturas regionais, o que irá ocorrer de forma análoga no teatro.

Essa descentralização do fazer e do pensar literários marca o contexto brasileiro após 1930, como assevera Antonio Candido (1989, p. 187):

> Traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivas à própria literatura brasileira.

Pode-se evidenciar que esse enraizamento em direção ao interior do país leva a um caminhar pelos sertões espalhados pelo Brasil. Esses lugares que, muitas vezes, se afastam do litoral e dos grandes centros, mostram a e existência do sertão como "o lugar do desconhecido, do inesperado; trata-se do lugar do enfrentamento das circunstâncias desconhecidas, inesperadas, que a vida impõe aos viventes, um lugar de aventuras, que serão cantadas e contadas e migrarão de um lugar geográfico para outro" (MARCHEZAN, 2006, p. 3).

Ao falar sobre o sertão, Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 45) pondera que a literatura brasileira, ao contrário da literatura portuguesa que olhava do continente em direção ao mar, faz outro percurso, que sai do litoral e busca o interior, o sertão. Essa interiorização ocorre como uma busca pelo autoconhecimento. Ainda segundo a estudiosa, "desde o início o fascínio do sertão se faz presente em nossas letras, e a atração pelas entranhas do território seria responsável pela perpetuação de uma linhagem literária a que se deu o nome de regionalismo".

Dessa maneira, a compreensão do homem comum passa a ser assunto de interesse para um fazer literário mais nacional, e, em decorrência disso, "o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a literatura" (GALVÃO, 2000, p. 49) e, por que não, para os palcos brasileiros.

Na literatura, o estabelecimento do regional não reivindica, propriamente, uma reclamação territorialista (MENEGAZZO, 2004, p. 33). Está mais direcionado, talvez, ao viver humano, ao reconhecimento do homem por ele mesmo, como observa Afrânio Coutinho (1968 p. 189):

> Ser nacional e regional não corresponde a ser antiuniversal. Ao contrário. Disse-o André Gide: um artista é universal na medida em que é regional. Quanto mais se integra no seu meio, quanto mais atinge a universalidade humana. Esta verdade observa-se tanto em Shakespeare, quanto em Cervantes e Homero.

Tem-se, pois, que o limite e a fronteira não são mais evidências do fechamento, do isolamento, mas, simplesmente, do contraste, que permite o confronto a partir do qual são estabelecidas as diferenças e singularidades próprias a cada região. Evidencia-se, com isso, que

> [...] os limites físicos do regional são rompidos, rompendo-se também a ideia de um regionalismo provinciano: as fronteiras deixam de existir como território que separa, para se apresentar como o espaço da interpenetração, do confronto. Não se trata, pois, da vivência do artista em sua localidade, ou de restringi-lo àquilo que ele conhece e vivencia nesse local, mas à vivência de sua obra, produto da *mímesis*, que irá situar-se em meio às demais manifestações artísticas, que não conhecem limites e fronteiras (ARAUJO, 2005, p. 29).

Com base em tais assertivas é possível uma análise da obra de Paulo Corrêa de Oliveira não como enquadramento a um lugar ou região, mas, simplesmente, como fazer literário e dramático, que, aliando cena e letra, assume um papel criador. Partindo ora da tradição histórica, ora da tradição literária, o teatrólogo compõe o lugar de sua produção, que não se situa geograficamente, mas discursivamente como produto da *mímesis*. Considerando-se a *mímesis* na leitura proposta por Compagnon, ou seja, como forma de reconhecimento do homem, os aspectos componentes de suas representações sociais irão perpassar sua forma de ver o mundo. O que se evidencia nesse processo é que

> Em todos esses casos, nas artes e nas ciências sociais, deparamos com um trabalho destinado a descobrir e revelar o modo de ser e a mentalidade das pessoas que vivem nas fazendas e nas fábricas, no sertão e na cidade. Retirantes ou caboclos, operários ou *lumpen*, todos são personagens da grande comédia que desafia uma parte importante do pensamento brasileiro (IANNI, 1975, p. 89-90).

Colocando o homem sul-mato-grossense e brasileiro em cena, Paulo Corrêa de Oliveira consegue expressar em sua escrita os sentimentos comuns, de homens comuns que escolhem seus caminhos. O fato de criar com base em sua Xerez não significa que essa criação esteja limitada a seus contornos. Pelo contrário, parece que é justamente por isso que o enquadramento é rompido, pois ao situar-se como sujeito que faz uso da palavra, insere-se em meio a tantas outras vozes que buscaram, e que ainda buscam, o expressar do humano que há em cada um, independente do sertão que habita.

Ressalta-se, mais uma vez, que os pré-dados que cooperam na elaboração da obra de arte, ao se transmutarem, assumindo nova forma, novo significado, novas inter-relações constituem a ficção. Essa ficção assume-se de maneira autônoma, e essa é a *performance* da *mímesis*. O mimema traz em si inerentes aspectos que o desligam da realidade, ao mesmo tempo em que a ela replicam, porque sem isso não haveria entrada ao mundo ficcional – ruptura e elo. Mas ainda assim, como questiona Mann: “Quando faço de uma coisa uma

oração – que tem que ver esta coisa com a oração?" (MANN, apud ROSENFELD, 2002, p. 20).

Por isso é possível falar na invenção, ou reinvenção, da tradição histórica por meio da reescrita da história explorada nas peças de Paulo Corrêa de Oliveira. No processo criativo do autor percebe-se a recorrência dos fatos como artefato da ficção – quando ficcionalizados formam outra verdade, uma verdade que habita o contexto da obra de arte e não se refere especificamente ao que é contundentemente verdadeiro:

> O termo 'verdade' quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade, autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica e sociológica – da realidade (ROSENFELD, 2002, p. 18).

E assim, mesmo que exista nas peças uma preocupação com a pesquisa histórica e com a recorrência dos fatos retomados em contexto local, a verdade histórica não é equivalente à verdade artística, embora ambas dialoguem em um mesmo tempo e espaço, e tais obras somam-se ao conjunto de obras ficcionais, por constituírem-se enquanto objetos da *mímesis*. São da realidade uma tangente, que, mesmo ao tocá-la, não se fundem a ela.

Portanto, essa escrita dialogada proposta por Paulo Corrêa de Oliveira, que põe em cena o discurso histórico e o discurso literário e artístico, reescrevendo-os, traz uma manobra de criação que evidencia uma tensão entre o tempo e o espaço, em que se confrontam o passado e o presente, o regional e o universal, demonstrando uma atuação que pode ser situada em meio à produção do teatro moderno brasileiro, sobretudo nos temas e formas característicos da segunda metade do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Meu quintal é maior do que o mundo".
Manoel de Barros

Aquidauana, vinda do mítico povoado de Santiago de Xerez, permeia todo o tecer literário de Paulo Corrêa de Oliveira, como, aliás, ocorre com outros autores como García Márquez, em sua Aracataca; João Guimarães Rosa, nas suas Minas Gerais; João Cabral de Melo Neto, no sertão nordestino; James Joyce, em sua Dublin; citando apenas alguns nomes. Nesse processo de escrita que articula o circunscrito, dado por um suposto local de origem, à imensidão do olhar do homem sobre o horizonte, amplo e envolto nas infindáveis possibilidades da descoberta, reside a magnitude do fazer literário, que, enquanto palavra, não está fechado em quaisquer desses lugares, mas traz em si o aspecto humano, que está além da paisagem.

É instigante observar como a origem, que embasa uma noção de pertença a um lugar, com sua história, perpassa a escrita de Paulo Corrêa de Oliveira, sem, todavia, cercar seu olhar, que se expande pelo uso da intertextualidade a locais e histórias outras, assim como pelo diálogo com as formas teatrais difundidas no Brasil durante e após a segunda metade do século XX, que representam, em si mesmas, o que acontecia no teatro ocidental. O teatro desse dramaturgo sul-mato-grossense traz a ideia de que o homem é capaz de entender e modificar a história, podendo, até mesmo, reescrevê-la, como é feito nas suas peças. Assim, mostrando, narrando, explicando os acontecimentos para que se dê a compreensão da história como um processo, é possível entender o entrosamento do homem nesse processo, composto de questões históricas, sociais e culturais.

Evidencia-se que, por mais que a intenção do presente estudo seja uma análise aprofundada dos textos, não seria viável uma análise minuciosa e detalhada cena a cena, pois não haveria tempo hábil para fazê-lo, condensando em quatro anos de pesquisa todos os vinte anos de produção desse dramaturgo sul-mato-grossense no Grupo do CERA, e tendo em vista a necessidade de cumprir os prazos pedidos pelo programa de Pós-Graduação. Optou-se, ainda assim, em não reduzir o *corpus* de análise, considerando a totalidade das peças produzidas entre os anos de 1978 e 1997, com ênfase a *Era uma vez... Xerez* e *Mate e Vida*

Tereré, para ser possível visualizar que os elementos observados permanecem em todo o conjunto, não se tratando de situações pontuais ou isoladas. Desse modo, como uma proposta ainda pioneira, iniciada no Mestrado, com a análise das obras de Paulo Corrêa de Oliveira, sequer publicadas em sua totalidade, espera-se ter demonstrado que, em seu conjunto, as peças produzidas por Paulo Corrêa de Oliveira em sua atuação no Grupo do CERA apresentam características do teatro moderno, o que amplia o espaço físico de atuação dessas obras, que não estão fechadas em seu local de origem, ao contrário, podem ser consideradas em sua amplidão de formas, temas e sentidos, visto que há um diálogo que vai além das questões históricas e sociais locais abordadas. Com isso, o teatrólogo estudado rompe as fronteiras que cercam a região, demonstrando uma produção que não tem cerceamentos, e se coloca em um contexto maior. Além disso, espera-se que a presente pesquisa tenha contribuído de alguma forma para que se desperte um olhar crítico sobre essas produções, que trazem em sua materialidade discursiva inúmeros aspectos que situam o autor entre os dramaturgos brasileiros que buscam um teatro atual, que faça uso das técnicas formais e temas recorrentes da contemporaneidade.

Nota-se, pois, que o resultado da produção dramática aqui estudada não é a descrição fiel da história e da vida, mas, pela retomada delas, há um processo inventivo por meio do qual a história e a tradição histórica, agora ficcionalizadas, proporcionam caminhos para que o sujeito se enxergue e se reconheça por meio da *mímesis*, considerando a arte como uma maneira capaz de humanizar, de levar o ser humano ao autoconhecimento, como propõe Antonio Candido (1995, p. 249):

> Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Esse autoconhecimento do homem por ele mesmo compõe a essência do ser, originando uma noção do literário/teatral enquanto possibilidade reflexiva, voltada para si e ao mesmo tempo aberta ao outro, ao humano que perpassa as produções culturais. É no teatro que esse reconhecimento configura-se de forma mais explícita, fazendo com que o homem

fique frente a frente com seus valores, suas impressões, sua história, sua imaginação, superando seus limites de pensamento, seus medos, como pondera Ariano Suassuna:

> Só assim o insólito de todo verdadeiro teatro é autenticamente alcançado e artisticamente realizado, de maneira que a comunidade nacional reconheça, naquela humanidade estranha e agitada, sua própria humanidade, os impulsos coletivos profundos, normalmente disfarçados pelas conveniências e pelo medo (SUASSUNA, apud PRADO, 2009, p. 83).

Evidencia-se, pois, que a representação recorrente nas produções aqui analisadas é concebida a partir da *mímesis* como representação de representações, sejam sociais advindas da história e da tradição cultural, sejam referentes ao próprio literário, somando-se ao conjunto de obras já escritas, oferecendo um produto mimético pleno que explora a *mímesis* enquanto conhecimento do homem por ele mesmo, superando o uso da cor local, que se preocupava em representar a natureza, o mundo sensível, para chegar a uma escrita que se insere no contexto do teatro moderno no Brasil, conforme os aspectos evidenciados, sobretudo, durante e após o decênio de 1960, que, por sua vez, colocam o teatro nacional em consonância com a linguagem do teatro na atualidade.

Dessa maneira, o percurso feito na leitura e análise das peças que compõe o *corpus* da presente pesquisa conduziu a um sem número de leituras outras, além do arcabouço teórico referente ao campo literário e teatral. Em um labirinto de possibilidades, as pistas deixadas por Paulo Corrêa de Oliveira em sua escrita, como o fio de Ariadne, definiram um caminho de análise que levou ao encontro do discurso histórico e do discurso literário, em um constante diálogo tanto com obras ficcionais outras, como com textos históricos, reconstruindo uma trajetória que tem como confluência o teatro em seus temas e técnicas contemporâneos. E é justamente esse trabalho complexo e amplo que evidencia a produção de Paulo Corrêa de Oliveira, como pondera Compagnon (2007, p. 112): “Mais que a fotografia, mais que a biografia, é a bibliografia que me informa e que é capaz de despertar meu desejo”.

Ressalta-se, assim, a relevância da produção de Paulo Corrêa de Oliveira pelo fato de apresentar um traço autoral singular, que se apropria de estruturas e conteúdos do teatro moderno, sem deixar de acolher aspectos ficcionais e históricos já consagrados pela tradição, seja histórica ou literária, uma vez que o autor busca contemplar tanto aspectos socioculturais e históricos em seu texto dramático, resgatando fatos e pessoas, reapresentando aspectos da cultura, reinventando a tradição local; como também aspectos literários e teatrais, pelo uso da

intertextualidade, retomando obras e personagens, e pela maneira como se apropria das diversas formas da dramaturgia mais recente, expostas nas análises de suas peças.

Paulo Corrêa de Oliveira consegue, pela intrincada quantidade de verdades e miragens provenientes do discurso da história e do discurso literário e que se confluem em suas obras aqui estudadas, constituir um todo contínuo, que pode ser mais bem observado em seu conjunto, demonstrando traço autoral singular que o situa no espaço físico e temporal do teatro do século XX. Têm-se, portanto, obras que encontram seu valor na literatura e no teatro por meio de sua materialidade discursiva construída por meio do imaginário e do vocabulário popular, da comicidade, da reescrita da tradição histórica local, da ampliação desse local pelo uso da intertextualidade literária, da ruptura com a ilusão teatral, do emprego do metateatro, da música, das personagens como construções da coletividade, com o uso do sistema coringa, do espaço cênico como lugar de encontro entre o palco e o público interligados, da fragmentação de seus textos que apresentam acontecimentos aparentemente isolados organizados em cenas que formam *uma pequena peça dentro da peça*, entre outros fatores observados nas obras aqui estudadas, que as situam entre as produções que representam, por meio de seus temas e formas, o pensamento da arte de seu tempo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Sobre *Um certo capitão Rodrigo*. In: VERÍSSIMO, Érico. *Um certo capitão Rodrigo*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 171-179.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno; Purgatório; Paraíso*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro; Prefácio: Carmelo Distante. Edição Bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 2006.

ARAUJO, Katiane Iglesias Rocha. *Literatura e representação: um olhar sobre Mato Grosso do Sul.* 2005 (Dissertação) – Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Discurso na vida e discurso na arte.* (Texto completo com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V, N. *Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press,* 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo.* São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: _____. Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221. (Obras escolhidas, 1)

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I.* 3.ed. São Paulo: Pontes, 1991.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. p. 267-274.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira.* 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do Mundo.* Tradução de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios.* 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos.* 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* – primeiro e segundo livros. Tradução de Sérgio Molina. Edição Bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. In: *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária da USP. São Paulo: FFLCH, 1997, p. 37-55.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *Diálogos com Brecht.* In: Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 12, p.214-233, 2009.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama.* Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mímesis. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 216-236.

COSTA, Maria de Fátima. *A história de um país inexistente: Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada – o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio / Universidade de São Paulo, 1968.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Ática, 1989. p. 37-48.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Teatro. *Hoje é dia de rock*. (Espetáculos). São Paulo: Itaú Cultural, out. 2007. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=591&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em 08 abr. 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Teatro. *Morte e Vida Severina*. (Espetáculos). São Paulo: Itaú Cultural, out. 2007. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=450&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em 21 dez. 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Teatro. *Rubens Corrêa (1931-1996)*. (Biografia). São Paulo: Itaú Cultural, out. 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=570>. Acesso em 07 nov. 2011.

FACHIN, Lídia. *Questões de ilusão teatral*. Aletria. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n. 7, p. 267-278, 2000. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 3 maio 2012.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº 5, p.44-45, Ed. Comemorativa, 2000.

GARCÍA MÁRQUES, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury; ilustrações de Carybé. 61. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006 (Dissertação) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOBBI, Márcia Valéria Zambonni. A reviravolta: o drama que brota do chão da história. In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Orgs.). *Teatro em debate*. 1 ed. Araraquara-SP: Cultura Acadêmica; Laboratório Editorial - FCL/UNESP, 2003, v. 1, p. 161-177.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia:* ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IANNI, Otávio. A mentalidade do homem simples. In: _____. *Sociologia e sociedade no Brasil***.** São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1975. p.87-96.

INGARDEN, R et al. *O signo teatral:* semiologia aplicada à arte dramática; Organização e Tradução de Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo : projeto estético e ideológico. In: _____. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 19-24.

LEITE, Mário Cezar Silva. Mar de Xaraés ou as "reinações do Pantanal". *Revista Sociedade e Cultura*, v.5, n.1, jan/jul. 2002, p. 7-24.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 801-809. (v.3).

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário.* São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *A leitura da literatura e os dias.* Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 16, p. 11-24, 2010.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *O sertão no interior da máquina do mundo*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/index.htm>. Acesso em: Acesso em 21 dez. 2011.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Canto de Morte Kaiowá:* história oral de vida. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo; NOLASCO-SANTOS, Paulo Sérgio (Org.). *Ensaios farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 29-35.

OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de. *Militância e linguagem na rota da educação: experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS)*. 2010 (Tese) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *A retirada da laguna revivida...* 1979. Texto fotocopiado. 19 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Alegria*. 1997. Texto fotocopiado. 29 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Canivete 34-36*. 1994. Texto fotocopiado. 32 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Cara e coragem*. 1982. Texto fotocopiado. 49 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Cine Glória*. 1996. Texto fotocopiado. 36 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *De um povo heróico, o brado Kadiwéu* [1981]. In: FESMATA; SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL. *Expressão teatral da região:* coletânea de textos teatrais de Escritores de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: SED/MS, FESMATA, 1983. Não paginado.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Divina MS Comédia*. 1985. Texto fotocopiado. 42 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Dom Quixote, a peça*. 1989. Texto fotocopiado. 28 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Era uma vez... Xerez*. 1983. Texto fotocopiado. 33 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Fronteiridade*. 1988. Texto fotocopiado. 38 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Gran Circo Centenário*. 1992. Texto fotocopiado. 29 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Mate e vida Tereré*. 1995. Texto fotocopiado. 35 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Morte Kaiowá* 1993. Texto fotocopiado. 25 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *O afeto que se encerra*. 1991. Texto fotocopiado. 41 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Quem ouvir, favor avisar* [1980]. In: FESMATA; SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL. *Expressão teatral da região:* coletânea de textos teatrais de Escritores de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: SED/MS, FESMATA, 1983. Não paginado.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Tempo de Taunay*. 1986. Texto fotocopiado. 38 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Terras Terena*. 1990. Texto fotocopiado. 32 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um certo capitão Silvino Jacques*. 1984. Texto fotocopiado. 39 p.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um trem para o Pantanal*. 1987. Texto fotocopiado. 44 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. *O momento futurista. Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 97-149.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de teatro*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-101.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: O render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luas!, de Sttau Monteiro*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ROSA, Luiza; VILELA, Moema. *Vozes do Teatro*: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Fundação de Cultura de mato Grosso do Sul, 2010.

ROSELFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-49.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 21-43.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-sociais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. p. 13-24.

SÁ ROSA, Maria da Glória; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara N. Duncan. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande – MS: UFMS / CECITEC, 1992.

SÁ ROSA, Maria da Glória. *Memória da cultura e da educação em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS, 1990.

SÁ ROSA, Maria da Glória. *Para onde vai o teatro de Campo Grande?* In: In: *Campo Grande – 100 anos de construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999. p. 214-220.

STIERLE, Karl. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Organização: Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado 1).

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. 2.ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguai*. Tradução: Sérgio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Inocência*. São Paulo: Ática, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Carlos Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

VALERY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Silveira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.

VERÍSSIMO, Érico. *Um certo capitão Rodrigo*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 171-179.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZILIANI, Rosemeire de Lourdes Monteiro; OSÓRIO, Antonio Carlos do Nascimento. Artes em profissionalizar: programações do centro de educação rural de Aquidauana, Estado do Mato Grosso do Sul. *Acta Scientiarum. Education*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 287-296, jul.-dez. 2010. Disponível em: <HTTP://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/10392/10392>. Acesso em: 14 dez. 2011.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHAWRTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995. p. 484.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 31-38.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução: Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 131-136. (Coleção Signos).

CAMPESTRINI, Hidelbrando; GUIMARÃES, Acyr Vaz. *História de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. São Paulo: Itaú Cultural, out. 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro>. Acesso nov. e dez. 2011.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa: um salto para dentro da luz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso).

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org. e Trad.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

IBANHES, Brígido. *Silvino Jacques: o último dos bandoleiros, o mito gaúcho sul-mato-grossense*. 3.ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 1997.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. *Intertextualidades*. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5- 49.

KHOURY, Simon. *Bastidores*: *Dercy Gonçalves, Rubens Corrêa, Suely Franco, Renato Borghi*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *Literatura e poder em Mato Grosso*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade de Mato Grosso, 2002.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Literatura e regionalismo. In: Segatto, AJ et al. (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Edunesp, 1999, v. , p. 79-90.

MARIN, Jérri Roberto; VASCONCELOS, Cláudio Alves de. (Org.). *História, região e identidades*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Manifestações culturais em Campo Grande. In: *Campo Grande – 100 anos de construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999. p. 195-220.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Regionalismo: local da cultura/cultura local. In: SILVA, Elena Garcia da; LARA, Gláucia Muniz Proença; MENEGAZZO, Maria Adélia (Org.). *Estudos de linguagem: inter-relações e perspectivas*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003. p. 159-166.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações literárias de Mato Grosso: o europeu, o latino americano, o brasileiro e o mato-grossense. In: NOLASCO-SANTOS, Paulo Sérgio (Org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. p. 113-122.

PORTO, Joyce Teixeira; NUNES, Marisa (Orgs.). *Teatro de Arena* [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PROPP, Vladimir. *Morfologia del cuento*. Tradução: Lourdes Ortiz. 2.ed Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do Conto Maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. *O motivo do nascimento mágico*. Revista galáxia, São Paulo, n. 19, p. 24-59, jul. 2010.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SENRA, Kelson Vieira; HOELZ, Eneida (Coord.). *Arquiteto faz projeto e também faz...* Rio de Janeiro: Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas, s.d. p. 115-117.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis na arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003. p. 99-121.

ANEXOS

Local: Santiago de Xerez

Diário de Xerez

Data: 15/08/1593

N.º 0

EDITORIAL

(PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA)

Há tempos queria fazer um trabalho baseado na história de Santiago de Xerez. Mas eram tão poucos os elementos que consegui coletar que adiava sempre essa resolução.

Para quem está por fora, Xerez foi um povoado castelhano que existiu nas proximidades da atual cidade de Aquidauana, nos bons idos do século XVI. Foi o povoado mais avançado da América Espanhola em terras do Brasil e que terminou os seus dias sob o domínio dos bandeirantes paulistas.

Desde seus tempos de criança ouço falar em Xerez, embora envolta numa neblina de lendas e mistérios.

Onde estaria o local exato? Haveria "enterros"? Diziam que seus moradores, ao fugirem, ateariam fogo em tudo e esconderam o ouro que possuiam. Outra versão, do que me lembro, dizia que uma peste acabou com toda a cidade. Outra, ainda, culpava os paraguaios pela invasão e destruição da vila.

Em livro, em historiadores, uma referência muito restrita. O pouco que consegui reunir serviu-me de base para estabelecer uma Xerez atemporal. Tudo o que acontece nela, acontece aqui mesmo hoje em dia. Xerez é cada uma das nossas cidades de Mato Grosso do Sul. Xerez é o nosso próprio Brasil de hoje, um povoado onde o povo embasbacado vê acontecer o tempo. Uma euforia pelo progresso, pelo grandioso, e, de repente, tudo desabando. Nada mais seguro e definitivo.

Xerez seria um local condenado a ser banido do mapa histórico.

Uma frase de Gabriel Garcia Marquez me marcou e martelou muito a cabeça, refletindo sobre o destino que daria a Santiago de Xerez na peça: "...as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra."

No fundo, esta foi a sentença que baniu Xerez do mapa. E eu, com toda a autoridade que me foi dada como autor da peça, concordei com esta maldição.

Creio que conseguimos criar uma peça teatral leve, alegre, acredito mesmo fácil de digerir, mas que, à sombra de um determinismo trágico, poderá nos levar a refletir sobre o real significado de Xerez.

Confio muito no desempenho do Grupo Teatral de Cena. Elas conseguirão compactuar com a platéia o sabor que Xerez já teve para nós durante os ensaios.

Neste "Diário de Xerez" não poderia deixar de registrar a colaboração da professora Malú. Nós, os xerezanos, lhe somos muito gratos pelo seu apoio.

Era uma vez...

(Albana Xavier Nogueira)

... e o homem se faz artista, desvenda a História, decifra a lenda e habita a interação que os une e os separa.

... e artista, transforma a lenda em História e faz da História a grande fábula.

... e demiurgo, põe o homem, personagem de seu próprio drama, a representar a trajetória de todos os homens, como se não fosse ficção o verossímil fingimento de cada ator.

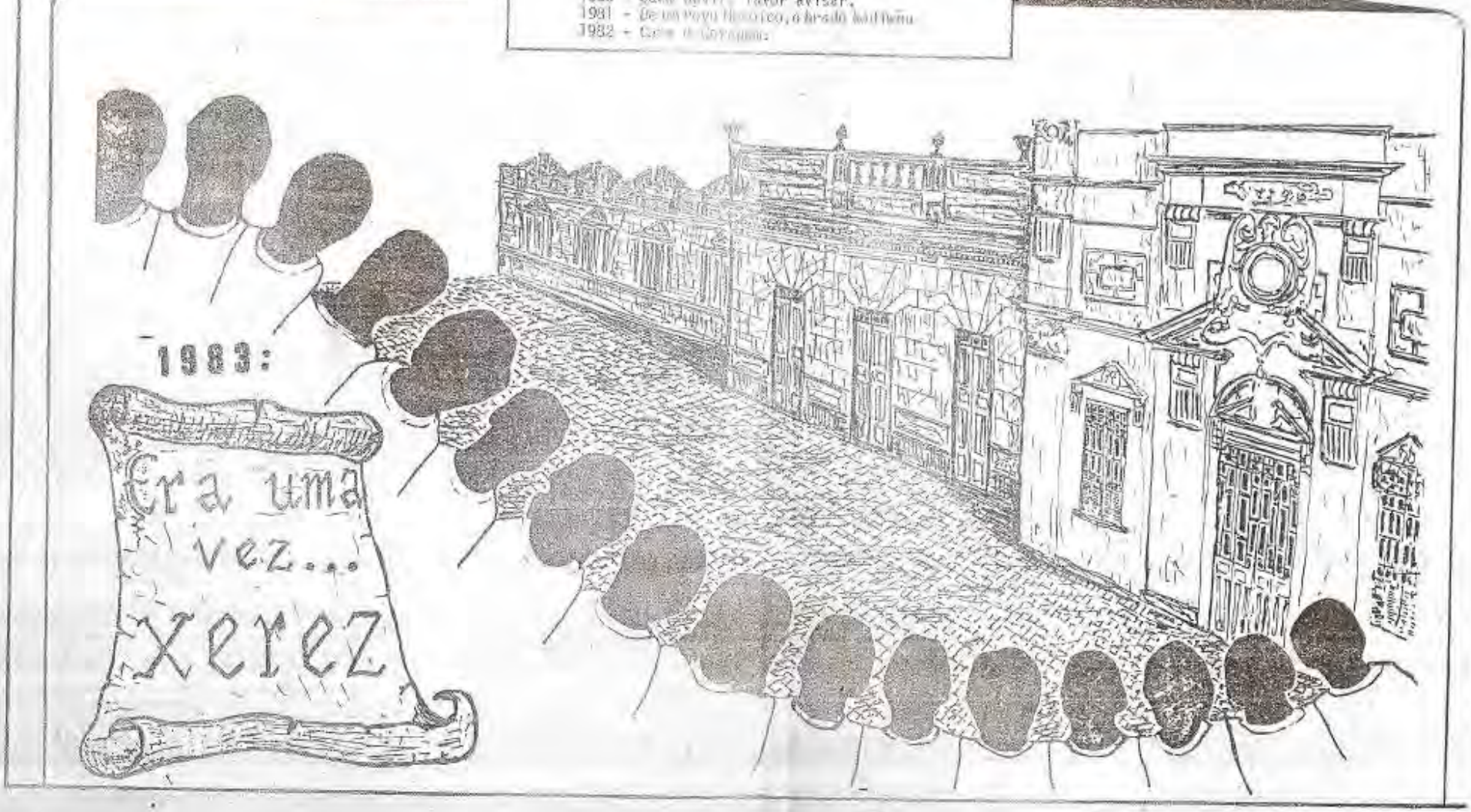
ERA UMA VEZ ... XEREZ evidencia o poder criativo desse importante teatrólogo sul-mato-grossense, que é o professor Paulo Corrêa de Oliveira, que há muito tempo vem se dedicando à criação e à montagem de temas ligados à realidade local.

Estudioso da História e das tradições de Mato Grosso do Sul, o autor transpõe para a irrealidade da arte as lutas, os conflitos e as aspirações de nossos antepassados. Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos regionais. Nele se bifurcam e se confluem a lenda e a História, o passado e o presente, a fantasia e a realidade. Personagens que dificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetam a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

Na peça, tudo conspira para a criação de um espaço e de um tempo lúdico que assegura e mantém o ritmo do espetáculo. Concorre, ainda, para a manutenção do ritmo, o tom um tanto irônico com que são encarados certos acontecimentos. O humor do teatrólogo sul-mato-grossense lembra muito o de Millôr Fernandes, especialmente na peça "A História é uma História", em que Millôr, genialmente, tenta convencer-nos de que da mentira também brotam grandes verdades. Como já dizia Machado de Assis: "A História é uma coisa que não aconteceu, contada por sujeito que não estava lá." (in A História é uma História).

Peças apresentadas pelo grupo teatral do CERN:

1977 - Quatiê do Pajeú.
1978 - Estamos aí.
1979 - Retirada da Laguna, revivida.
1980 - Quem ouvir, favor avisar.
1981 - De um Povo Heróico, o Brado Retumbante.
1982 - Casa de Loucos.



GRUPO TEATRAL DO CERA

APRESENTA



Um certo capitão *Silvino Jacques*

(1984)

DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIM

ELY NIDA CICALISE(Biro) - (Assist.de direção)

"O trabalho que Paulo Corrêa de Oliveira vem desenvolvendo dentro do Cera merece todo nosso respeito e admiração. Nesses seis anos de teatro,suas peças tornam-se tradição e oferecem muito de nosso povo,nossa gente e nossa história. O mesmo acontece com "Um certo capitão Silvino Jacques",que nos mostra uma época difícil de ser revivida, pois foi um tempo de violência,justiças,injustiças e paixões. Muito bem enfocada através de depoimentos sobre Silvino Jacques,esclarecem muito a história de nosso povo fronteiriço. Parabéns ao Paulo e ao Grupo Teatral Cera pelo excelente trabalho realizado."

CLÁUDIO EMÍDIO SILVA - (Iluminador)

"O teatro é uma brincadeira,uma brincadeira séria que vai envolvendo a gente."

ANTONIO CARLOS DA ROCHA: "Minha participação serviu para aumentar meus conhecimentos a respeito de Silvino Jacques. Trabalhando na peça sinto-me como se estivesse vivendo a época."

HERMENEGILDO SANTA CRUZ NETO: "Como principiante penso que o teatro em si tem a finalidade de informar,divulgar e fazer com que as pessoas reflitam sobre a vida,o meio em que vivem. Este meio de expressão cultural é a própria vivência cotidiana de cada ser existente no universo."

VALDECI CARDOSO: "Num mundo de contradições, o teatro fascina e tranquiliza meu espírito para tentar reviver Silvino Jacques."

ISABEL CARVALHO MAZINI: "Meu prazer de participar do Grupo de Teatro do Cera é muito grande. Primeiro,porque gosto muito da escola,sinto-me muito bem aqui. Segundo,porque cheguei agora em 84 e tenho bastante tempo para me desenvolver no campo da arte teatral aqui dentro.

O grupo é bem unido. Cada um busca maior segurança e melhor desempenho.

A peça deste ano é histórica-regional e, como as anteriores, certamente alcançará bom êxito."

JOSÉ DONATO FERREIRA: "Eu faço teatro porque gosto,me sinto bem e é a maneira que eu achei para me livrar da minha timidez. Além de tudo,é a forma em que eu posso transmitir e receber alguma coisa de alguém."

JOSÉ MOACIR BEZERRA FILHO: "Para mim teatro é uma coisa nova. É uma aventura nunca vivida antes. Como ator,sinto-me responsável por uma parte do espetáculo. Talvez,no futuro,pessoas como nós poderão representar os fatos ocorridos no nosso cotidiano. Sinto-me orgulhoso de estar vivendo um personagem que já viveu. De estar representando fatos importantes ocorridos com outra pessoa,com outro personalidade,com outra vida."

JÚLIO CESAR PEREIRA ANCEL: "Teatro é uma inspiração,um amor,um fato que ocorre no dia a dia de nossa vida. É a vida inspirada na arte. É um relax mental de todas as batalhas que eu desfruto em minha vida."

MARLON MARTINS DE OLIVEIRA: "Os movimentos culturais retratam a vida de uma sociedade e através do teatro eu me sinto participante deste movimento comunicativo. Fazer cultura é tão bom como consumí-la."

MILTON PARRON PADOVAN: "Ao representar um personagem nesta peça sinto uma realidade atual que persiste desde os tempos antigos.

Sinto-me muito bem fazendo teatro. Adquiri uma nova firmeza na expressão."

NEIVO CARLOS DA SILVA: "Através do teatro est encontrando um novo caminho que por sinal é fantás tico. Estou conseguindo me soltar e tranquilizar, que é ótimo no nosso meio de vida(Cera).

Foi uma das melhores coisas que me aconteceu. E pero corresponder."

VALDECI SEBASTIÃO DA SILVA: "Eu não gostava teatro. Agora,eu vejo que teatro é uma coisa muit gostosa."

VILSON DIAS MIRANDA: "Acredito que todos que as sistirem esta peça vão chegar à conclusão que,às v zes,o destino de um homem é o fruto de um ato inc cente e mal-pensado que gera uma complicada e ine perada situação."

PAULO ROBERTO NEVES: "O teatro é uma nova experiência que está me revelando um outro eu que exis te dentro de mim. Vivendo vários personagens procu ro transmitir e me adaptar aos sentimentos de cad um."

PAULO ROBERTO SILVA: "Para mim,que já estou n último ano do Cera,foi um grande prazer integrar e te grupo de teatro. Sei que esta é minha última chance de fazer teatro. Além disso,esta peça no oferece um enriquecimento muito grande no que di respeito à história de Mato Grosso do Sul e até me mo do Brasil.

Espero que nosso trabalho seja bem recebido captado pelo público."

SÔNIA ELIAS: "O teatro é uma fortaleza interior capaz de fortalecer os mais fracos e enobrecer o corações mais puros. Fazer teatro é trabalhar par o bem de interiores fracos."

NTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS-DEPOIMENTOS

Mais um texto pronto. Um novo compromisso agora com a nossa platéia. Sentimos que cada vez mais o Teatro do Cera amplia seu espaço de atuação. Afinal, são oito anos consecutivos de apresentações. Seis anos em torno de pesquisas históricas regionais.

A peça deste ano "Um certo capitão Silvino Jacques", envolvendo a figura legendária de um gaúcho que agitou nosso estado na década de trinta, foi uma das que mais nos gratificaram. Após cada entrevista avaliávamos melhor a grandeza deste personagem. A idéia de que escreveríamos a história de um bandido e seu bando se modificou. Silvino Jacques e sua vida não podem ser rotuladas num único adjetivo. Cantor, "fazedor de justiça", poeta, violento, educado, vingativo, boêmio, protetor de amigos, talvez um pouco de tudo isso. Procuramos reproduzir toda essa contradição existencial sob as luzes da ribalta.

A cena começa em 1939, quando foi morto Silvino Jacques, e é repassada inversamente até 1929 quando acontece o seu primeiro crime. Invertemos a cronologia natural dos acontecimentos para dar maior importância a este fato, pois, no nosso modo de ver, foi a origem de toda a confusão na sua vida. Fica, a partir daí, estigmatizado como marginal. Inicia-se um capítulo de fuga perseguido pela justiça.

Acredito que estamos contribuindo com "Um certo capitão Silvino Jacques" para excitar nossa memória histórica, despertando o interesse para um estudo mais profundo sobre esse personagem e sua influência na formação da nossa identidade cultural.

(Paulo Corrêa de Oliveira)

Observação: Nossa intenção não foi a de criar uma "Peça histórica". Buscamos os fatos ocorridos, juntamente com algumas fábulas, para criar um fio de narrativa "em que a personagem principal é a Violência Institucional", supremo atentado à dignidade humana.

Só têm os próprios nomes na peça as personagens de vulto nacional e o próprio Silvino Jacques. As demais se encontram com nomes fictícios.





Um Certo Capitão Silvino Jacques

Elenco:

Valdeci Cardoso: Silvino Jacques
José Donato Ferreira: Laerte
Isabel Carvalho Mazini: Rosália
José Moacir Bezerra Filho: Vários personagens - Preso 2 - Cabo.
Milton Parron Padovan: vários personagens - Capitão - Gomes - Zé.
Paulo Roberto Silva: vários personagens - Silva - Dr. Camilo.
Vilson Dias Miranda: Vários personagens - Neco - Guarda 2 - Tenente.
Paulo Roberto Neves (músico): Vários personagens - Ramires - Preso 3 - Sargento - Soldado.
Hermenegildo Santa Cruz Neto: Vários personagens - Ernesto - Ordenança - Paraguaio.
Nelvo Carlos da Silva: Vários Personagens - Queiroz - Raul - Nico - Pai.
Júlio Cesar Pereira Ancel: Vários personagens - Gegê - Preso 1 - Bigô.
Antonio Carlos da Rocha: Vários personagens - Pessoa - Preso 4 - Vizinho.
Marlon Martins de Oliveira: Vários personagens - Fazendeiro - Dudú - Soldado.
Sônia Elias: Vários personagens - Moradora - Mulher - Filha.
Valdeci Sebastião da Silva: Vários personagens - Coronel - Guarda 1 - Tio.

Iluminação: Cláudio Emídio Silva.
Assist. de direção: Ely Nida Cicalise (Biro)
Texto e direção: Paulo Corrêa de Oliveira.

PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA:

1977 - Quelé do Pajeú.
1978 - Estamos aí.
1979 - Retirada da Laguna, revivida.
1980 - Quem ouvir, favor avisar.
1981 - De um povo heróico, o brado Kadiwéu.
1982 - Cara e Coragem.
1983 - Era uma vez ... Xerez.

Um certo Capitão Silvino Jacques:

História, ficção e política

O texto de Paulo Currão de Oliveira provoca, de imediato, a reflexão sobre um dos aspectos mais fascinantes da historiografia: a relação entre a história e a ficção - infelizmente muitas vezes relegada a um plano secundário em função de um certo "cientificismo" que, quer seja de origem positivista quer seja de tom "materialista", pode empobrecer o debate historiográfico restringindo-o a uma pretensa "objetividade" assinalada, sobretudo, pela preocupação com as estruturas econômicas.

Além disso, em se tratando de uma peça de teatro destaca-se, também, de maneira relevante, a questão política na medida em que seu conteúdo (e/ou o tratamento dado a ele) assume o caráter de uma mensagem a ser lançada (passada) ao público através do espetáculo da representação.

O fascínio dessa relação não elimina, porém, as dificuldades e a complexidade do seu estabelecimento a partir de um tema concretamente colocado como, no caso, a saga de Silvino Jacques. Ou autor, contudo, aceita com coragem o desafio que ele próprio tem se proposto de desvendar para a sua contemporaneidade a história de sua gente, seus valores, seus encantos, seus acertos e desacertos nessa longa e árdua luta pela construção do presente.

Em UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES a pesquisa histórica se alia, com muita propriedade, à criatividade artística, o que faz com que o texto surja rico em informações precisas em questões relevantes que podem suscitar muita reflexão sobre o modo de ser do habitante da região sul matogrossense e sobretudo deve gerar viva polêmica uma vez que aborda problemas sobre os quais o consenso é quase impossível.

A forma como o tema, de profunda validade historiográfica, é tratado sugere uma discussão aberta: não há verdades acabadas e nem juízos definitivos - não há julgamentos nem condenações, nem absolvições e muito menos não se cogita do perdão que, frequentemente, o presente complacente concede ao passado como a registrar o que passou e não conta pra mais nada. Ao contrário, Paulo C. de Oliveira fornece ao público elementos através dos quais pode-se colocar tudo em questão, até mesmo, e principalmente, o auto conceito que a sociedade atual faz de si e de sua história.

Como contribuição ao debate podem ser destacados quatro aspectos relevantes e sobre os quais é possível uma certa sistematização: a década de 30 na história do Brasil; - a violência; - o herói e o bandido e - a importância da história local/regional.

UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES coloca em evidência acontecimentos expressivos da História do Brasil que assinalaram uma época ímpar: a década de 30. Marcados pela ascensão de Vargas ao poder os anos trinta se destacam como um período decisivo que mudou a história nacional. A trajetória de Getúlio está presente na peça: originário de S. Borja sai com líder da revolução de 1930, após ter sido derrotado nas eleições pelo paulista Júlio Prestes (a fraude era a regra geral nas eleições da Primeira República), vencendo a revolução constitucionalista de 32 e acabando por se instalar como ditador em 1937.

Verifica-se aí um interessante recurso do autor que foi exatamente de estabelecer um paralelo entre os dois homens de S.Borja. Silvino Jacques apoia Getúlio, luta por ele em 32 e identifica-se, de certa forma, com ele ao morrer. Aqui um certo anacronismo, permitido pela liberdade de criação artística: Getúlio morreria 15 anos mais tarde, e, talvez, um exagero. A afirmação de Vargas de que ao morrer deixaria a vida para entrar na história antecipada por Silvino Jacques sugere uma identidade que leva longe demais o fato de os dois gaúchos de S.Borja terem, cada um a seu modo, marcado essa fase da História do Brasil. Além do mais a própria idéia é discutível; todos temem, de um modo ou de outro, entrar para a história ao nascer e sua morte, trágica, heróica ou anônima e sem glória é apenas um capítulo da sua presença na história e não um passaporte para ela. A memória histórica não guarda, de fato, todos os nomes mas, antes do nome, a própria existência das pessoas, conhecidas ou não, deixa traços indeléveis e insubstituíveis na complexa trama geral do processo histórico.

Embora se trate de ficção, a época aparece tão bem tratada que ocorre cobrar mais correspondência ainda. Por exemplo: não haveria ensejo para uma referência ao golpe de 37 e, desta forma situar o Getúlio ditador e, assim, arriscar um outro paralelismo: entre esse fato e o caráter autoritário da liderança de Silvino Jacques, à moda dos demais chefes de cangaço no Brasil?

Outro aspecto de importância inquestionável para uma reflexão sobre a sociedade brasileira é a colocação da violência. A obra de Paulo C.de Oliveira, aliás, gira em torno do tema e o aborda sob diferentes enfoques.

Em primeiro lugar a violência surge como componente do caráter do homem brasileiro, ilustrada pela valentia jagunça, pelo orgulho paulista e nesse pela loucura do coronel Dudu. Nesse ponto de vista ela está presente também pelo seu inverso: a covardia do sargento que se esconde no monte de alfafa, o susto do acompanhante de motorista de táxi de Aquidauana ao tomar conhecimento de que viajara com o capitão Silvino Jacques.

A violência aparece com as suas características mais cruéis quando focalizada como recurso de opressão usado pela autoridade. A história dos três marcos à picaretada narrada com a frieza de quem relata um fato quase corriqueiro revela que, loucura à parte, as autoridades estão geralmente livres para agirem arbitrária e discricionariamente, fazendo uso do recurso, sempre permitido, da violência. As consequências mais comuns são as que ocorrem na peça: a morte das vítimas e o silêncio sobre o acontecimento - um silêncio tão pesado que parece sugerir que não apenas a vox mas a própria consciência dos envolvidos foi calada. De qualquer forma não se trata de um silêncio eterno pois a história e a arte se combinarão, desta vez, para trazer à tona o horror passado e despertar o debate atual.

Outro enfoque dado à violência é aquele que a considera como reação dos oprimidos e injustiçados que buscam com ela resgatar a própria dignidade ou a honra familiar, ou o respeito da sua classe social, ou da sua terra. Está nessa condição a própria violência do Silvino Jacques: desde a morte do cabo e do soldado que tentaram prendê-lo em 1929 até a luta contra a patrulha que o matou em 1939, o capitão Silvino Jacques, no seu entender, fez justiça. E essa justiça foi, muitas vezes, feita em nome de outros perseguidos, como no caso do soldado paraguaio que foi morto por ter assassinado uma família inteira.

Mas, sobretudo, a violência é mostrada (ou explicada/justificada?) como marca do tempo. Essa colocação traz para a atualidade, que parece superar todas as outras épocas em matéria de violência, indagações muito sérias. Afinal, o que mudou nesse meio século de história?

Por outro lado, a violência aparece ainda como característica local: uma área de fronteira, abrigando foragidos de outras terras seria naturalmente violenta. Comporta o Mato Grosso do Sul essa marca registrada?

O terceiro aspecto dessa sugestão de debate é a própria definição do Silvino Jacques: herói ou bandido? Herói popular e bandido institucional ao mesmo tempo? Quem era Silvino Jacques? Qual foi o sentido da sua luta?

O autor, muito acertadamente, não opera com princípios maniqueístas. Coloca o capitão de um vezedicto e registra, para que o público possa se posicionar, os depoimentos que dele fizeram os contemporâneos e assinala a visão que de si fazia o próprio Silvino: a de um homem vítima da fatalidade do destino, que em um dado momento viu-se em uma encruzilhada e não conseguiu escolher o caminho certo; sobretudo alguém que nunca cometeu injustiça. Mais uma vez o debate fica em aberto.

Extrapolando-se a peça seria interessante comparar a figura de Silvino Jacques com os grandes chefes de cangaço do Nordeste. Enquanto estes se apresentam, geralmente, como chefes (comandantes) de grandes bandos que muitas vezes não comparáveis a uma força armada paralela desafiando as polícias estaduais e mesmo o Exército nacional, e até mesmo sendo cogitado pelas autoridades como, por exemplo na perseguição e combate à Coluna Prestes, em 1926, o capitão Silvino Jacques aparece como um aventureiro isolado, perseguido pela própria sina, mando Rosálias com as quais cruzava, como um herói romântico, ao qual a sorte não permitiu um destino comum.

O último aspecto que atribui a UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES uma importância histórica incontestável, é o desenvolvimento da história local.

A historiografia brasileira está reconhecendo, cada vez mais a relevância de se voltar para temas de história local/regional tanto a nível de pesquisa como de ensino. E de fato, é preciso, para que se tenha uma visão correta e completa daquilo que se considera o processo histórico geral, que se observem todas as nuances locais e particulares que compõem o processo global.

O estudo da história da terra em que se vive e atua é de fundamental importância para a própria metodologia da história pois que, nesse tipo de estudo, a identidade entre estudar história (fazer ciência) e viver (fazer história) fica revelada em toda a sua clareza e profundidade.

No vida de Silvino Jacques está presente o viver do regional sul matogrossense: as suas relações com o Rio Grande do Sul, com o Paraguai e com os acontecimentos gerais da história do Brasil. A peça revela, mais do que outros estudos já publicados, o caráter de guerra civil do movimento paulista de 32, pelo fechado a participação matogrossense - dividida entre Getúlio e São Paulo.

Talvez fosse o caso de se cobrar do autor um aprofundamento de discussão em torno da atuação do capitão Silvino Jacques a favor de Getúlio. Essa era a sua posição política ou tratava-se a mais de solidariedade de conterrâneos?

De mesma forma seria interessante indagar da relação política entre o capitão e os grupos políticos locais.

De todo caso a peça contém uma grande densidade histórica de surgem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES realiza o desejo de se personagem principal: traz seu nome à lembrança de todos e o fi nos anais da história para que a sua luz e seu papel na região os de atual possam ser conhecidos.

De palcos da sua atuação agora transformados em palcos é representação da sua história assinalarão a indestrutível ligação entre o passado e o presente e a íntima relação entre o destino lado e temporário do homem e o desenrolar contínuo e contínuo processo de construção das sociedades.

(JOANA NEVES)

- Joana Neves - Professora da Universidade Federal de Ma
  Talha
  - Pesquisadora do Núcleo de Documentação e I
  formação Histórica Regional/UFMS.
- Graduação em História (licenciatura e Bacharelado) pela FFLCH - USP.
- Mestrado em História Econômica pela USP.
- Doutoranda em História Social pela USP. (Tese em andamento).
- Professora fundadora do Centro Pedagógico de Aquidauana, atual CEUA/UFMS.
- Coautoria de uma coleção didática voltada para a leitura e redação.

Colaboração

Itaú

Banco Eletrônico



ILUMINAÇÃO: JOANA MARQUES
DIREÇÃO E TEXTO
PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Depoimentos:

VILSON DIAS MIRANDA: Fazer teatro para mim é fundamental. É estar acompanhado. É fazer junto alguma coisa. Não é essa coisas pegajosa de "como você quiser, meu bem". É uma luta para se manter junto todo dia, a divergência contida e trabalhada, a superação diária de inteligência de cada um. Um dia todo mundo vai fazer teatro. Não o espetáculo, teatro só: o jogo.

ISABEL MAZINI: O teatro é uma brincadeira séria, muito gostosa de fazer, sentir e transmitir. Faz-me um bem incrível, me encontro comigo mesmo. Espero brincar sempre e muito seriamente.

NORTON H.REGO: O teatro faz-nos sair um pouco da realidade dura. Faz-nos dizer com mais firmeza as palavras. Faz-nos viver melhor entre as pessoas que nos rodeiam, sem nos inibir.

AIRES ANDRADE: O verdadeiro ator não representa, vive o personagem. Difícil é, na vida, conseguir viver seu verdadeiro papel, sem representar. O teatro é uma forma de realizar sonhos.

ALBERTO CASTRO COSTA: O teatro tem sido para mim uma experiência nova, um sentimento nunca antes sentido. É um desafio que tento vencer, mesmo sentindo certa dificuldade.

ANA DENISE: Dentro do ambiente (teatro) eu me sinto uma pessoa livre, sem problemas, expressando os meus sentimentos. No grupo somos "um por todos e todos por um". Fora dele, nem tanto, há muita mesquinhês no nosso mundo.

HAROLDO PRADELA: No teatro consigo fugir de um mundo real, cheio de problemas, para viver num mundo de fantasias. Mundo onde eu consigo até ser solução de problemas.

JAIR KRONBAUER: Tenho me sentido muito bem participando, pela primeira vez, de uma peça teatral. É bom você viver mais de uma personalidade. Você muda seu caráter, seu jeito de ser, em questão de minutos ou até mesmo de segundos.

MARCOS TADEU ARAÚJO: O teatro me possibilita um relaxamento mental incrível, minha imaginação descobre outros caminhos de vida. É uma sensação de que aquilo que eu imagino ser, realmente é. Há outras sensações que não dão nem para explicar.

NILTON PAULO PONCIANO: Neste cotidiano medíocre, o teatro é a fuga mais viável.

PAULO ROBSON MARQUES: O teatro é uma vida após a minha. Uma vida onde sinto emoções, alegrias, tristezas. É uma vida de sonhos.

RAMÃO EDSON CACHO: Teatro para mim é o fim da rotina e do cotidiano medíocre.

RINALDO FRANCISCO BRAGA: Teatro era alguma coisa oculta, ou melhor, um sentimento oculto em mim. Comecei participando e estou achando legal. Espero que outros também façam essa descoberta.

ROSA CONSTÂNCIA MASSACOTE: O teatro é algo assim, tipo meio sonho, meia-realidade: "É viver uma pessoa que não somos, num mundo em que não vivemos".

"Divina MS Comédia" está sendo uma experiência gratificante para mim.

SÉRGIO C.CASTRO: O teatro é muito positivo. É uma integração com a "massa", com o "grupo".

JOANA MOREIRA MARQUES: - (iluminador) - Sinto que o teatro muda muito a pessoa, deixa um cara triste mais alegre e melhora a capacidade de raciocinar.

Elenco

Vilson Dias Miranda	:	Dante
Isabel Mazini	:	Beatriz - Ladária.
Norton H.Rego	:	Lobivar - Aluno 8 - Vulto 2
Aires Andrade	:	Ancião - Murtinho - Santinha - Vulto 7
Alberto Castro Costa	:	Antonio - Reginaldo - Corumbá - Aluno 11 Vulto 5.
Ana Denize F.Mendonça	:	Sheila - Freguesa - Árvore - Dourada - Aluno 4 - Vulto 3.
Haroldo Pradela	:	Sebastião - Souza - Lopes - Aluno 3 - Vulto 11.
Jair Kranbauer	:	Roberto - Freguês - Mirandino - Aluno 9 - Vulto 8.
Marcos Tadeu B.D.Araújo	:	Cascavel - Pipoca - Arnaldo - Aluno 2 - Vulto 9.
Nilton Paulo Ponciano	:	Portugues - Tereno - Aluno 7 - Vulto 6
Paulo Robson F.Marques	:	Pedro João - Aluno 12 - Vulto 12.
Ramão Edson Cacho	:	Walter - Jardi - Aluno 10 - Vulto 4.
Rinaldo Francisco Braga	:	Valdeque - Gilberto - Belvís - Aluno 1 Vulto 13.
Rosa Constância M.Massacote	:	Moça - Trilogoa - Aluno 6 - Vulto 1.
Sérgio C. de Castro	:	Japonês - Aquiano - Aluno 5 - Vulto 11.

Iluminação : Joana Moreira Marques

Texto e direção : Paulo Correa de Oliveira.



Peças apresentadas pelo grupo teatral do CERA:

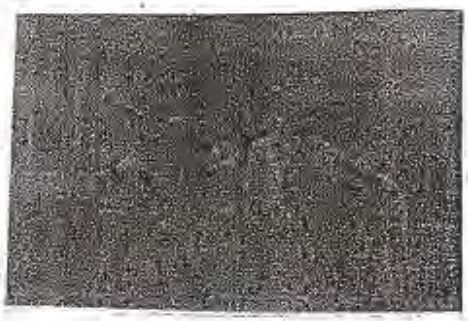
1977 - Qualé do Pajeú.
1978 - Estamos aí.
1979 - Retirada da Laguna, revivida.
"Utilizando basicamente a expressão corporal, sem no entanto abdicar da palavra. "A Retirada da Laguna" conseguiu atingir a proposição de grupos; contar o fato histórico e transmitir as dificuldades de um grupo que decide fazer teatro".
Jornal da Manhã - C.Grande 26/09/1979.
1980 - Quem ouvir, favor avisar.
"É só sintonizar uma emissora de rádio local, num programa caipira, que se terá uma noção do que o Grupo Cera, de Aquidauana, fez ao montar a peça teatral "Quem Ouvir, Favor Avisar". A mesma vozinha monótona e sem um pingo de entonação diferente, durante o tempo que demore o programa, vai contar desde a dívida na farmácia, da conta que se tem que pagar no mês que vem, do sobrinho que pede para esperar na estrada e deixando os entretanto, chegam finalmente à notícia de que o filho, a mãe e a mulher morreram.
Jornal da Cidade - C.Grande 05 a 11/10/1980.
"O teatro Grupo Amador do Cera, dirigido e incentivado pelo nosso Arquiteto Paulo Corrêa de Oliveira foi sucesso em C-Grande. Na Fucmt foi aplaudido em pé pelos Universitários quando levaram à cena a peça acima referida, de autoria do próprio Paulo Correia de Oliveira.
(Pola) Correio do Estado - C.Grande 27/28/1980
1981 - De um povo heróico, o brado Kadiwéu.
"...É um grito de dor , é uma chamada à consciência e para uma reflexão em cima da sorte cruel a que estão relegados nossos índios. É um alerta derradeiro contra a escoliação a que estão submetida essa raça que tem sobrevivido com altivez à miséria e às intempéries do progresso e do sistema que as oprime.
Na montagem do espetáculo sente-se com nitidez a percepção aguçada do diretor ante a problemática abordada e sua sensibilidade no tratamento teatral que proporcionou à peça.
O ponto alto do trabalho está nas soluções cênicas, onde a simplicidade é a tônica marcante e a responsável maior pelos efeitos visuais e de interpretação mais inteligente. Mesmo com um grupo composta de elementos que, em sua maioria, está enfrentando os prazeres do palco pela primeira vez, destacar a interpretação de um outro seria menosprezar a coerência do trabalho dessa equipe. A "troupe" sustenta com desenvoltura, garra e espontaneidade a história que contam, com sinceridade e emoção".
Jornal da Cidade - C.Grande 13 a 19/12/1981.
1982 - Cara e Coragem.
"Aquidauana, uma cidade que tem se destacado na realização e motivação da cultura teatral do Estado, mostrou neste final de semana, mais uma de suas atividades no campo de arte cênica. O Grupo Cera, voltado para um trabalho simples e dinâmico, conseguiu com a peça "Cara e Coragem", integrada por 15 atores e dirigida pelo já conhecido Paulo, toda magia de folclore, tradição e poesias de autores sul-matogrossenses.
O Grupo viajou por muitas cidades do Estado, levando toda sua bagagem cultural que não deveria ser desprezada por qualquer apaixonado, ou mesmo culturalizado, espectador das mais antigas das artes.
Sempre com sucesso, em suas apresentações, o espetáculo com duas horas de duração, conseguiu levar com "Cara e Coragem", toda a problemática do Estado, em todos seus níveis."
Jornal Independente - C.Grande 02 a 08/12/1982.
1983 - Era uma vez ... Xerez.
"foi de Paulo Correa, o fato mais significativo do teatro do Mato Grosso do Sul neste ano: a peça "Era uma vez ... Xerez" crítica bem atual à dessídia e falta de amor à terra em que se nasce ou se anda.
Bem humorado, Paulo Correa realiza um trabalho magnífico, com atores amadores e sem recursos financeiros."
Diário da Serra - C.Grande 08/01/1984
1984 - Um certo capitão Silvino Jacques.
"Um Certo Capitão Silvino Jacques, de Paulo de Oliveira, encerrou o ciclo de peças do Projeto Araguaia que foi apresentado em Dourados, Brasília, Cuiabá e Campo-Grande.
A peça de Paulo Correa de Oliveira, professor do Centro Universitário de Aquidauana, resgata a memória dos anos trágicos do banditismo. Com esse texto, encenado de forma original pelos alunos do Cera, o Projeto Araguaia conseguiu seu objetivo de ir ao povo para que ele se encontre através do teatro."
Jornal de Universidade - Nº 18 - Dezembro/1984.

Gentileza
BRADESCO
Esteja onde estiver
o Bradesco está
Sempre com você.

Divina Comédia

A "Divina Comédia" de Dante Alighieri fez parte da minha formação literária. Li essa obra, embevecido, talvez mais maravilhado do que a entendendo no âmago, durante meu período de segundo grau num colégio interno, no Rio de Janeiro. O livro pertencia à biblioteca. Eu passava horas repassando, admirando, as gravuras de Doré que ilustravam o compêndio; anjos, demônios, corpos nus caindo no precipício. Calava me fundo a informação de que era a obra mais editada no mundo, depois da Bíblia. Um livro da Idade Média que nos chegava ainda em pleno vigor no século XX.

Para este ano de 1985, pensando num tema para o nosso Grupo Teatral do Cera, ocorreu-me buscar em Dante Alighieri a fonte inspiradora para nossa peça teatral. Assim, surgiu a "Divina MS Comédia", uma transposição para o palco das nossas dantescas realidades sul-mato-grossenses.





Esta peça é o fruto de uma viagem aos três reinos de além-túmulo: Inferno, Purgatório e Paraíso. Como Dante, tivemos oportunidade de colocar, prazerosamente, alguns dos nossos amigos no Céu e outros, não tão amigos, e, não menos prazerosamente, no Inferno. Demos uma conotação de "comédia" que o próprio termo hoje em dia possui. A intenção foi preparar uma viagem, começando no sutil bom humor e, gradativamente, caminhando para o riso total. Será que vamos conseguir?

Só após o espetáculo mostrado, poderemos ter essa visão confirmada. Pelo menos, o Grupo todo tem se divertido a valer com a preparação do espetáculo.

Virgílio, o poeta condutor de Dante por esse mundo do além, foi substituído pelo nossa grande poeta corumbaense Idobivar de Matos. Beatriz, a musa inspiradora, continuou sendo a própria.

Nesta peça há personagens reais, como há personagens fictícios. Há personagens reais em acontecimentos fictícios; como há personagens fictícios em acontecimentos reais. Existem acontecimentos autênticos, como existem fatos recriados conscientemente (Espero;)

É isso aí!

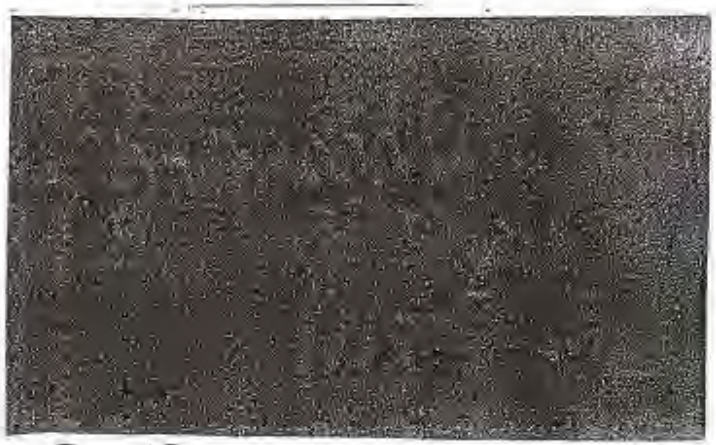
Paulo Correa de Oliveira.

Dante Alighieri - Florença - 1265/1321 - Um homem, somente poderá ser entendido/compreendido, se localizado/adequado no espaço/tempo de seus fatos/contexto; caso contrário, o interpretar-se/criar, fez-se mais presente ainda, do que, a afeição/admiração por um homem/poeta/político - ser pensante/Dantê. Atual, após séculos, viveu amando/lutando pelo que acreditava e assim, perseguido/exilado tornou-se para não sucumbir; por roteiros difusos, deixou suas ações/contatos. De Beatriz, foi amante não consumado e no enlevo, viveu da imagem primeira, consignada em plena infância. Pressionado pela pugna Estado/Igreja, tornou-se "partido político de um homem só", sendo no ontem, um precursor do ideário que hoje, poderia ser conotado como democrático, posições essas, presentes nos Cantos de seu clássico poema, d'onde, em três estágios classificatórios, os personagens de seu roteiro/vida em pós-morte, de acordo com seu processo cognitivo, foram lançados.

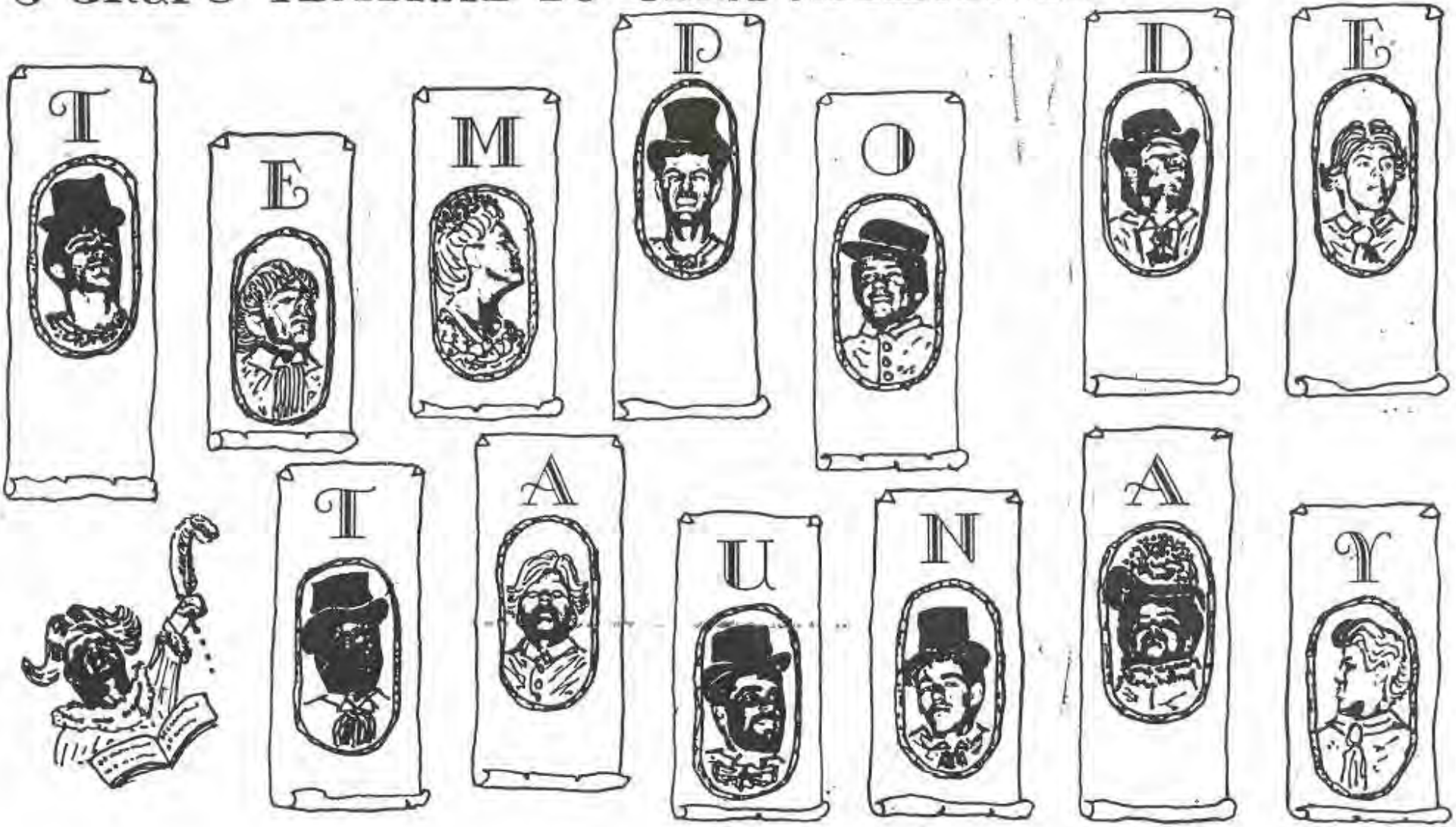
"Inferno/Purgatório e Paraíso", estações transcendentais de um apregoador / defensor da liberdade individual, do livre optar e da comunicação deste/outrem. Moderno em plena Idade Média, vivenciou em letras/textos, a liberdade acima do próprio conceito/vida; o signo/do não símbolo em sua obra/mater procurado/interpretado o é, pelo universo cultural de quem o lê. Renovador em sua forma de dizer/ser/tentar, compreendido não foi, em época, em que tudo antagonizava com seu estilo puro/espontâneo, inspirado na própria vida, perseguindo a liberdade do EU-SER/SENTO; conseguiu no entanto, legar ao mundo num roteiro andante de viagens/visões, iniciada em quinta-feira santa (07 de abril de 1300) e terminada semana após, a Divina Comédia/Comédia Divina. Cantos louvam/agridem/enaltecem segundo o pensar/sentir do poeta... hoje, Paulo Correa de Oliveira, num recanto de mundo, dentre - "pacusbovinuseres", chamado Aquidauana, aquilata nas "estações-de-Dante," seus conhecidos amados/questionados ..., que por certo, também dificuldades terão de serem entendidos/critérios aceitos.

- " A FANTASIA AQUI VALOR FENECE ... "
Canto XXIII - Paraíso

ARNALDO BEGOSSI



O GRUPO TEATRAL DO CERA APRESENTA :



— 1986 —

"Tempo de Taunay"

A vida de Alfredo Maria Adriano de Escragnolle Taunay não oferece os lances dramaticos que servem de base às criaçoes artisticas destinadas à conduzir o espectador a altos niveis de paixão. Politico e literato participou das operaçoes militares que seriam reinventadas na obra "RETIRADA DA LAGUNA" escrita em frances, que seu filho Afonso de Escragnolle Taunay traduziu ao portugues. Defensor dos direitos dos oprimidos, lutou pela abolição do trabalho escravo e defendeu a imigração europeia. Não constam em sua biografia alusoes a amores incompreendidos, tudo levando a crer que apos as cansativas expediçoes pelo interior de Mato Grosso tenha levado vida burguesa ao lado da mulher e dos filhos escrevendo os livros que lhe garatiram o nome na historia.

Para provar que o teatro é o grande palco onde as vidas rotineiras, as emoçoes casuais ganham dimensoes que extrapolam todos os limites do real, Paulo Corrêa de Oliveira transformou a existencia linear do Visconde de Taunay num relato mitico em que o simbolico o real e o imaginario se conjugam numa peça que prende os sentidos do expectador e o instiga a aprofundar-se no conhecimento da vida e das obras do autor.

Trabalhando simultaneamente em tres planos, recompoe não apenas o que foi a essencia da vida do politico, do escritor e do soldado, como tambem as razoes que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbitrio dos poderosos.

Os tres planos conjugam-se para criar a unidade narrativa. Valendo-se do fio da memoria, o autor coloca logo na primeira cena a personagem principal em seu leito de morte, num flash-back do passado que, pela magia do gesto, da palavra, da expressão, ressurge aos olhos do espectador. Os dois planos coexistem, na recriação dos incidentes, que tem como pano de fundo a paisagem sul-matogrossense, objeto das pesquisas do teatro de Paulo Corrêa de Oliveira. O rio Aquidauana é o simbolo metonimico de uma beleza, de uma abundancia, prestes à desaparecer, reinventado na sonoridade dos nomes dos peixes que deslizam no brilho de suas águas caudalosas. Sente-se que a grande personagem é realmente o sertão sul-matogrossense que vai servir de fonte de inspiração para as obras do autor.

A peça é uma longa viagem, no plano do imaginario e do real. Enquanto o Visconde de Taunay faz desfilar diante dos olhos quase seluz, lembranças da infancia, da mocidade, da idade madura, no palco as personagens caminham por São Paulo, Minas, Coxim, Miranda, enfrentando os rigores da natureza e a furia dos paraguaios. Figuras historicas como o Coronel Resquin, Frei Mariano ressuscitam pela força da palavra, para dar aos espectadores uma lição de coragem. A parte mais bela da narrativa é sem duvida a Retirada da Laguna, que narrada em linguagem cinematografica, faz com que o calor do incendio, a força das inundaçoes, penetre a pele do leitor para torna-lo participante dos acontecimentos.

Não falta o amor, na pessoa da India Antonia, que marca com sua ingenuidade a vida da personagem. é uma presença mitica, simbolo da terra conquistada, que dá ao invasor, uma beleza que ele não sabe valorizar.

O terceiro plano é o da literatura, das obras do autor que são encenadas, com a finalidade de conduzir-nos pelo universo da cultura sul-matogrossense do seculo XIX, onde sob o dominio patriarcal pereciam os amores e a vontade de viver das mulheres.

Nesta peça Paulo continua seu trabalho iniciado, há longos anos, de resgate da memoria do Estado, realizando a recuperação da historia na função didatica de desvendar nossa identidade cultural, para que através do passado ganhemos consciencia do futuro.

Sem pretender ensinar a vida mas apenas mostrá-la, Paulo situa as personagens no que realmente fazem, no desempenho de suas funçoes.

Mergulhando na historia de nosso povo, prova que o fingimento do teatro espelha melhor a realidade que a objetividade da linguagem cientifica.

Maria da Glória Sá Rosa.

ALFREDO TAUNAY

A pesquisa sobre o Visconde de Taunay e seu tempo muito aumentou nossa admiração por este ser humano. Deu para sentir a angustia de um homem que viveu uma vida multipla quer na guerra, na politica, na literatura. E, no fim da vida, se questionava sobre o seu proprio valor. Nenhuma certeza, so duvidas.

Seria lembrado como militar? Acreditava que não, por fatores adversos surgidos na sua carreira, por influencia do Conde d'Eu. Na politica, tambem não, pois não era compreendido no seu proprio partido, havendo mesmo o desencanto apos a queda do imperio e de seu lider D. Pedro II.

Na literatura, havia uma esperança de que "Inocencia" e "A Retirada da Laguna" sobrevivessem. Mas, quem lhe poderia garantir isso?

O Visconde de Taunay, pelo seu amor à terra sul-mato-grossense, se coloca entre as primeiras raizes de nossa fixação cultural. Apesar não ter nascido aqui pode ser considerado o nosso primeiro literato.

O tempo de Taunay, numa reflexão, tem muito a ver com o nosso tempo: tempo de angustias quanto a aspecto sociais, politicos e religiosos.

Procuramos, nesta peça retratar os ultimos momentos de vida de Alfredo d'Escragnolle Taunay, Visconde de Taunay, autor das duas obras imortais: "A Retirada da Laguna" e "Inocencia".

No seu leito de morte, quando a fala já não é mais compreendida por ninguem, cenas e personagens de sua vida povoam sua visão. Essas visoes seguem mais ou menos uma ordem cronologica, até que, nos ultimos instantes são imagens tumultuadas e não mais cronologicas.

Visconde de Taunay vive suas ultimas horas em um leito, ao lado de uma enfermeira, que não entende sua fala de enfermo e o trata como uma criança debil.

No repassar de sua vida, surge ele mesmo, jovem, atuando nas suas visões de moribundo.

O Grupo Teatral do CERA se propõe a levar as emoções e as angustias desse tempo e desse homem ao espectador do teatro.

Paulo Corrêa de Oliveira

DEPOIMENTOS:

Alcides M. Salviano :	Teatro para mim é o outro lado da vida, é representar algo que marcou e marca a mente humana.
Cleber Fernandes de Moura:	Estou fazendo teatro não visando uma profissão futura, e sim, um certo conhecimento cultural e novas experiências da vida.
Daniel O. Souza :	O teatro tem um grande significado na minha vida. Sinto-me realizado quando estou no palco emocionando a platéia. Estou decidido a seguir a carreira artística.
Dário Barbosa Miranda :	Considero o teatro como uma forma de relaxamento corporal pois a concentração que faço me faz esquecer um pouco os problemas e me faz viver outra pessoa. Antes desta peça só conhecia Taunay pela leitura de Inocência.
Felix Nogueira Gama :	Fazer teatro para mim é transformar sonhos, revivendo episódios e personagens. Quando represento sinto força, emoção, e tento passar isto para a platéia. No meu ponto de vista teatro é, antes de tudo, estar de bem com a vida e semelhantes.
Joelma Silva dos Santos:	Quando estamos encenando, esquecemos nossa própria vida e só lembramos de viver um sonho maravilhoso, cheio de cores, alegrias e até mesmo tristezas. Teatro é a minha outra vida!!!
Jucinel B. Marinho :	Fazer teatro é saber esquecer o real e criar para si um mundo novo.
Marcos T. Kamitani :	Rir, chorar, buscar novos sentimentos para abastecer a imaginação do público é nossa missão.
	Parte da minha vida se esconde para dar lugar à parte da vida de meus personagens. Isto é teatro.
Marcelo da Silva Duarte :	Fazer teatro não é so representar uma vida fictícia. É dar um complemento à realidade do dia a dia.
Maria do Carmo Cristaldo :	O teatro é uma das melhores formas para o jovem se expressar. É um jogo que está na pessoa, basta ter talento.
Marinêz A. de Oliveira :	Acredito que todo ser humano tem muito de artista, a vida lhe ensina isso. Procuro desenvolver este outro lado que existe em mim. Isso me faz muito bem.
Nilson Jesus da Silva :	No momento em que o ator sobe ao palco ele encontra um novo mundo. É nesse mundo que o personagem é tudo.
Norton Hayd Rego :	Dizem que fazer teatro é muito difícil. Quando se gosta realmente fica muito fácil.
Paulo Robson F. Marques :	O teatro para mim é uma fuga da agitação que vivemos todo dia. Sinto todos os sentimentos que estão dentro de mim. Não existem sentimentos reprimidos.
Valdelino O. Coelho :	Fazer teatro é mostrar aos outros e a mim mesmo que posso transmitir algo que talvez nunca pertenceu a minha própria vida.

ELENCO:

Norton Hayd Rego :	Taunay (Velho)
Daniel O. Souza :	Taunay (Jovem)
Maria do Carmo Cristaldo :	Enfermeira
Alcides M. Salviano :	Pai - Miguel
Valdelino O. Coelho :	Homem - Keller - Catão - Prudente - Enéias - Polidoro.
Marinêz A. de Oliveira :	Mulher - Adelaide - Antonia - Jornaleira.
Dário Barbosa Miranda :	Presidente da Câmara - Freitas - Frei - Mariano - Barbosa - Pereira Rodrigues.
Joelma Silva dos Santos :	Mãe - Inocência
Nilson Jesus da Silva :	Professor - Moreira - Camisão - Escravo.
Jucinel B. Marinho :	Aluno 1 - Padre Carneiro - Tio - Conde D'Eu - Padre Cruz.
Paulo Robson F. Marques :	Frei Francisco - Luiz - Resquin - Cel. Carvalho - Lavrador - Alexandre.
Cleber Fernandes de Oliveira :	Gonçalves - Lago - Miguel Ângelo - Manecão.
Marcelo da Silva Duarte :	Amaral - Cirino.
Felix Nogueira Gama :	Diogo - Luz - Lili - Flores Capitão.
Marcos Kamitani :	Luciano - Mensageiro - Moura.
Flauta :	Elias Tavares da Silveira
Iluminação :	Adriano Saul Pellegrini
Direção e Texto :	Paulo Corrêa de Oliveira



PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA

1977 - Quelê do Pajêu.

1978 - Estamos aí.

1979 - Retirada da Laguna, revivida.
"Utilizando basicamente a expressão corporal, sem, no entanto abdicar da palavra. "A Retirada da Laguna" conseguiu atingir a preposição de grupos; contar o fato histórico e transmitir as dificuldades de um grupo que decide fazer teatro". Jornal da Manhã - C.Grande 26.09.79.

1980 - Quem ouvir, favor avisar.
"É só sintonizar uma emissora de rádio local, num programa caipira , que se terá uma noção do que o Grupo CERA, de Aquidauana, fez ao montar a peça teatral "Quem Ouvir, Favor Avisar". A mesma vozinha monótona e sem um pingo de entonação diferente, durante o tempo que demore o programa, vai contar desde a dívida na farmácia, da conta que - se tem que pagar no mês que vem, do sobrinho que pede para esperar na estrada e deixando os entretantos, chegam finalmente à notícia de que o filho, a mãe e a mulher morreram.
Jornal da Cidade - C.Grande 05 a 11/10/1980.
"O teatro Grupo Amador do CERA, dirigido e incentivado pelo nosso Arquiteto Paulo Corrêa de Oliveira foi sucesso em C.Grande. Na Fucmt - foi aplaudido pelos Universitários quando levaram à cena a peça acima referida, de autoria do próprio Paulo Corrêa de Oliveira.
(Role) Correio do Estado - C.Grande 27/28/1980.

1981 - De um povo heróico, o Brado Kaduwéu.
"... É um grito de dor, é uma chamada à consciência e para uma reflexão em cima da sorte cruel a que estão relegados nossos Índios. É um alerta derradeiro contra a espoliação a que estão submetida essa raça que tem sobrevivido com altives à miséria e às intempéries do progresso e do sistema que as oprime.
Na montagem do espetáculo sente-se com nitidez a percepção aguçada do diretor ante a problemática abordada e sua sensibilidade no tratamento teatral que proporcionou à peça.
O ponto alto do trabalho está nas soluções cênicas, onde a simplicidade é a tônica marcante e a responsável maior pelos efeitos visuais e de interpretação mais inteligente. Mesmo com um grupo composta de elementos que, em sua maioria, está enfrentando os prazeres do palco pela primeira vez, destacar a interpretação de um outro seria menosprezar a coerência do trabalho dessa equipe. A "troupe" sustenta com desenvoltura, garra e espontaneidade a história que contam, com sinceridade e emoção". - Jornal da Cidade-C.Grande 13 a 19/12/1981.

1982 - Cara e Coragem.
"Aquidauana, uma cidade que tem se destacado na realização e motivação da Cultura Teatral do Estado, mostrou neste final de semana, mais uma de suas atividades no campo de arte cênica. O Grupo CERA, voltado para um trabalho simples e dinâmico, conseguiu com a peça "Cara e Coragem", integrada por 15 atores e dirigida pelo já conhecido Paulo, toda magia de folclore, tradição e poesias de autores sul-matrogrossenses.
O Grupo viajou por muitas cidades do Estado, levando toda essa bagagem cultural que não deveria ser desprezada por qualquer apaixonado , ou mesmo culturalizado, espectador, da mais antiga das artes.
Sempre com sucesso, em suas apresentações , o espetáculo com duas horas de duração, conseguiu levar com "Cara e Coragem", toda a problemática do Estado, em todos seus níveis."

1983 - Era uma vez ... Xerez.
"foi de Paulo Corrêa, o fato mais significativo do teatro do Mato - Grosso do Sul neste ano: a peça "Era uma vez ... Xerez" crítica bem atual à dessídia e falta de amor à terra em que se nasce ou se anda. Bem humorado, Paulo Correa realiza um trabalho magnífico, com atores amadores e sem recursos financeiros".
Diário da Serra - C.Grande 06/01/1984

1984 - Um certo Capitão Silvino Jacques, de Paulo de Oliveira, encerrou o ciclo de peças do Projeto Araguaia que foi apresentado em Dourados, Brasília, Cuiabá e Campo-Grande.
A peça de Paulo Corrêa de Oliveira, professor do Centro Universitário de Aquidauana, resgata a memória dos anos trágicos do banditismo. Com esse texto, encenado de forma original pelos alunos do CERA, o projeto Araguaia conseguiu seu objetivo de ir ao povo para que ele se encontre através do teatro."
Jornal de Universidade - Nº 18 - Dezembro/1984.

1985 - Divina MS Comédia
"Em um texto como base a "Divina Comédia" de Dante, um clássico da literatura universal, Paulo Corrêa consegue mostrar de forma criativa e satírica , a odisséia do poeta sul-matogrossense Lobivar de Matos pelo céu ,purgatório e inferno,onde se encontra com vários personagens de nosso Estado. Enquanto, algumas pessoas são claramente identificadas no inferno, personalidade de nossa cultura, como- Maria de Glória Sá Rosa, J.Barbosa Rodrigues. Emanuel Marinho, Cristina Mato Grosso, Humberto Espíndola, entre outros, estão no céu."
Correio do Estado - C.Grande - 26/09/1985.

Gentileza de
Casas Pernambucanas
Onde o melhor custa menos

o grupo teatral do cera apresenta:

"UM-TREM-PARA-O-PANTANAL"



PATROCINIO INACEM- MINC- SEAP - FCMS - FESMATA - ASMPD

1987

UMA VIAGEM BEM HUMORADA

Paulo Corrêa de Oliveira é autor e diretor de teatro. Radicado no Mato Grosso do Sul, tem elaborado, ao longo desses anos, diversas peças, levando aos palcos textos de sua autoria e também de outros autores. Seu trabalho, avaliado já em diversas ocasiões, nas muitas apresentações feitas , em concursos de que participou e em comentários aparecidos em diversas publicações, busca refletir sobre o homem e a terra dessa parte do Brasil, os dois ainda mal conhecidos no resto do país sobretudo no hexágono que sustenta nossos circuitos culturais, constituído por São Paulo, Rio de Janeiro , Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia e Pernambuco.

O Brasil tem sua produção cultural marcada pelos limites de certos arquipélagos culturais. O Mato Grosso do Sul, região de nítidos contornos que sempre fizeram desta terra e deste povo um habitat bem diverso daquele outro que o englobava numa divisão aleatória e mal feita, como aliás, não é raro acontecer com outras unidades da Federação, constituiu-se como Estado autônomo só muito recentemente. Neste caso, a nova divisão geo-política não fez mais do que reconhecer uma situação de fato.

É neste Mato Grosso do Sul que Paulo Corrêa de Oliveira situa cenários e personagens de suas peças. Está por ser alcançada, ainda, em seu teatro uma linguagem específica, capaz de condensar a realidade que ele, com tanta paciência e pertinácia, pesquisa. Porém, tal percurso demanda tempo, melhores condições, apoios indispensáveis do poder público e um sem-número de outros pequenos quesitos que propiciam ao autor dedicar-se cada vez mais ao seu projeto artístico. Talento, seriedade e competência não lhe têm faltado: basta ver os trabalhos que já realizou. E além do mais, o estilo de cada autor não é tarefa que se realize assim de repente. Às vezes, ele vive toda a vida inteira para descobrir e construir o seu próprio estilo. Célebres autores demonstram em suas biografias que o teatro é uma arte que precisa de muito tempo. Além do mais, não se aprende a viver, antes, para viver, depois. Vivendo e aprendendo - diz o povo em sua sabedoria bem sintetizada em alguns provérbios. Escrevendo e aprendendo; encenando e aprendendo - não é outro o caminho para qualquer autor.

É impressionante como Paulo Corrêa de Oliveira aperfeiçoa seu texto a cada nova peça. Neste "Um Trem para o Pantanal" está presente, ainda que em doses homeopáticas, um remédio salutar: os benefícios advindos de uma natureza respeitada e seus reflexos desintoxicantes sobre uma natureza violada. Assim, os passageiros modernosos são contrastados com os caipiras. A ironia do autor ressalta as discrepâncias entre um tipo e outro, captando , justamente em suas falas universos radicalmente distintos. O caipira, mais integrado à natureza, não precisa do tóxico para deslumbrar-se. A natureza apresenta-lhe, em espetáculos diários, a fantasia tornada realidade, o sonho à luz do sol, que enche de cores o mundo dessas bandas. Não pode, pois, compreender o que é que viciados e traficantes vão buscar em Corumbá.

Marcando as falas das personagens urbanas com palavras e expressões do inglês - a língua da matriz - Corrêa de Oliveira desvela, numa conversa simples e clara, os dois Brasis que se põem, inconciliáveis. Um, destruído por uma industrialização necessária, mas mal ordenada, que resultou em mais prejuízos do que benefícios. E outro, vulnerável, praticamente sem defesa diante da metade invasora. Deste modo , fauna e flora do Mato Grosso do Sul , sobretudo do Pantanal, dependem muito mais da conscientização das gentes da metade já destruída do que dos poderes de seus próprios recursos de defesa , insuficientes, como se sabe.

Suas peças, esta especialmente, podem ser um alerta. Não estraguemos a gente do Pantanal. Levar cultura não é tornar o outro igualzinho a nós. Levar cultura, aliás, já é uma pretensão pernóstica. A cultura se dá em parcerias, em trocas, em concessões e acréscimos mútuos. Um bom modo de começar é ir evitando agressões mútuas. Que o que chega, não chegue estribado em superioridades falsas; e o que recebe o outro, não se feche em copas, como se fosse autosuficiente - pois não é. A parceria é a condição indispensável.

Um outro elemento nesta peça, desta vez em doses generosas é o humor. Este condimento está presente em vários trechos e praticamente acompanha todo o trajeto do "Trem para o Pantanal", que faz o percurso Bauru-Corumbá--Bauru, na parte brasileira. Sabe-se que os idealizadores da famigerada ferrovia tiveram o sonho de, através dela, unir a costa atlântica à pacífica. Com as novas dominações nascidas após o Golpe de 1964 o Brasil encheu-se de dívidas para asfaltar estradas por onde pudessem correr os beneficiários da indústria automobilística, que foi implantada a ferro e fogo. E sobretudo a altos custos, monetários e humanos. E as ferrovias, assim como as hidrovias, foram abandonadas. Só mesmo com humor para suportar uma dor tão grande!

"Um Trem para o Pantanal" alude, com sutileza, aos vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam. A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar. A falta de higiene nas toaletes não se deve apenas ao desleixo da Rede, já tão notório, mas à falta de práticas mínimas que marcam a civilização do indivíduo, como os cuidados pessoais. A disputa por um lugar nos assentos e sobretudo as formas como se dão tais disputas revelam que o Brasil realmente precisa seguir o exemplo da Argentina, nesse particular: aplicar, ao menos 10% de seu PIB (Produto Interno Bruto) na educação do povo. Os cozinheiros, que fritam os bifes em óleos onde baratas se afogam, são perfeitas caricaturas de como os funcionários públicos tratam aqueles a quem deveriam servir, que são os que, com o preço das passagens e dos impostos, lhes garantam os empregos.

"Um Trem para o Pantanal" refaz, com humor, um trajeto doloroso. Lendo o texto fiquei curioso por sua encenação. Benvidos a esse trem.

Deonísio da Silva (Professor na Universidade Federal de São Carlos. Autor de vários livros, entre os quais "A Cidade dos Padres". Várias vezes premiado pela Funarte, revista Status, Governo de Santa Catarina, Fundação Cultural do Distrito Federal, Edit. Abril e Min. de Ed. e Cultura.)

ESSE VELHO TREM

Paulo Corrêa de Oliveira

Esta peça representa uma homenagem à Noroeste do Brasil e seus oitenta e dois anos de existência em nosso estado. É claro que, dando um tratamento humorístico ao texto cometemos exageros nas pinceladas da realidade. Mas isso não quer dizer que a intenção de homenagear foi menor. Estamos ligados sentimentalmente a esse "velho trem". Aliás, posso dizer que se não fosse o surgimento dessa estrada de ferro eu próprio não existiria. Além de uma ligação sentimental há também uma ligação existencial. Realmente, meu pai saiu do Rio de Janeiro para estas bandas, afim de acompanhar a construção da estrada como farmacêutico da linha. Sem esse fator, dificilmente encontraria minha mãe, filha nativa de um fazendeiro aquidauanense.

Quanto ao texto, fizemos algumas experiências com a linguagem: a língua falada não expressando a nossa realidade, como na cena dos pantaneiros e do turista. A linguagem sendo deturpada pelos passadores da mensagem, quando o "pareor" é substituído por uma afirmação presumida, como na cena do desastre. A linguagem passando ao interlocutor como verdade por uma suposição inicial falsa, como na cena da farofa de galinha.

A ação da peça vai desde o tempo da compra das passagens, na plataforma, até a chegada ao fim da viagem no Pantanal. Cada cena se localiza num recanto desse trem: carro de primeira, carro de segunda, carro dormitório, restaurante, máquina, etc. As poucas pinceladas dramáticas foram coloridas para que o coração pudesse "haver desigual" nessa viagem sentimental.

Nossa homenagem também, nessa peça, aos cantadores do Pantanal: Paulo Simões e Geraldo Roca, que tão bem traduziram, em música, o significado do "trem do Pantanal".

E vamos nós, com o nosso teatro sul-mato-grossense "sobre todos os trilhos da terra..." levando o Grupo Teatral do CERA para esta nova apresentação, com muito bom humor. E, acredito, com um novo sucesso...

ELENCO

Cena 1 - BILHETERIA - FUNCIONÁRIO - Paulo Robson F. Marques
MÍSICO - Cloilton F. Brahim.
BÊBADO - Cleber F. de Moura.
TODO ELENCO.

Cena 2 - PLATAFORMA - TODO ELENCO.

Cena 3 - 1º CARRO DE PRIMEIRA - CHEFE DE TREM - Jorge L. Lopes
DONA DO LUGAR - Marilza Aparecida Bezerra.
TODO ELENCO.

Cena 4 - 1º CARRO DE SEGUNDA - TURISTA - Félix N. Cama.
CAIPIRA - Cleber F. de Moura
FILHO - Gedione S. Mamam

Cena 5 - 2º CARRO DE PRIMEIRA - LOUCO - José O. Callo.
PERSONAGEM 1 - Miguel S. de O. Filho
PERSONAGEM 2 - Adriano S. Pellegrini.
PERSONAGEM 3 - Paulo R.F. Marques

Cena 6 - 2º CARRO DE SEGUNDA - CHEFE DE TREM - Paulo A. Duarte.
(DESASTRE) - TODO ELENCO.

Cena 7 - MÁQUINA - MAQUINISTA - Daniel O. Souza.

Cena 8 - M.C. - MULHER 1 - Silvia G. Dias
TODO ELENCO.

Cena 9 - CABINE DUPLA - HAROLDO - Leo L. Grison
NILTON - José O. Callo
CHEFE DE TREM - Miguel S. de O. Filho.

Cena 10 - COZINHA - COZINHEIRO 1 - Jorge L. Lopes
COZINHEIRO 2 - Daniel O. Souza
GARÇON - Felix N. Cama
ESGANADO - Paulo A. Duarte

Cena 11 - 3º CARRO DE PRIMEIRA - SILVA - Miguel S. de O. Filho
BOLANDA - Maria do .. Carmo Cristaldo
CAIO - Paulo R. F. Marques
ZECA - Adriano S. Pellegrini
PASSAGEIRO - Gedione S. Mamam
PASSAGEIRA - Marinez A. de Oliveira

Texto e direção: Paulo Corrêa de Oliveira
Iluminação : Sandoval O. de Souza
Música : Cloilton F. Brahim.

DEPOIMENTOS



Adriano Saul Pellegrini
- Estou gostando de fazer parte do grupo de teatro. Pretendo me aperfeiçoar ao maximo.



Cloilton P. Brahim
- No teatro conhecemos nosso dom para a vida.



Cleber F. de Moura
- Participar do teatro: eu acho bom.



Daniel O. Souza
- A arte de representar se torna mais importante quando se representa com amor.



Felix Nogueira
- Tranformar sonhos em realidade e fazer teatro.



Gedione S. Mamann
- Sinto-me muito bem em poder fazer uma coisa que eu gosto.



Jorge Luis Lopes
- O artista cria uma arte que reflete a vida.



Jose Odair Gallo
- Teatro e transformar sonhos magicos em risos, choros e emoções.



Miguel Subtil de O. Filho
- Tento interpretar um personagem nue crio primeiro na minha mente.



Leo Luis Grison
- Aos doze anos tive minha primeira experiencia de palco e gostei.



Mariza Bezerra
- Teatro e representar uma vida de sonhos, alegrias, descontraçao. E relaxamento fisico e mental. Enfim, e uma outra vida marvilhosa.



Paulo Robson F. Marques
- No teatro me sinto livre. Posso ser uma ave ou uma arvore.



Marinez de Oliveira
- Quando se representa e como se deixassemos o EU e penetrassemos no mundo do outro.

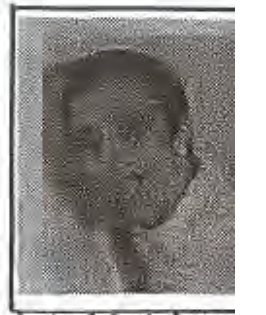


Paulo Andrade Duarte
- Teatro para mim foi uma experiencia nova.



Maria do Carmo
- Linguagem e pensamento sao dois instrumentos de um artista.

DEPOIMENTOS



Sandoval O. de Souza
- Teatro e a maneira despertar o talento q existe dentro de nos.



Silvia Guimaraes Dias
- fazer teatro e, jog pra fora coisas bonit que trazemos dentro nos.



PANTACOLOR
(Antigo Foto Estevão)

A mais nova loja de equipamentos musicais, rádios, alto falantes, discos e fitas, violões, fotos 3x4 em 1 minuto.





Rua 7 de Setembro, Nº 582 fone: 241-3230
AQUIDAUANA — MS

PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA

1.977

QUELÉ DO PAJEU.

1.978

ESTAMOS AÍ.

1.979

RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA

"Utilizando basicamente a expressão corporal, sem, no entanto abdicar da palavra, "A Retirada da Laguna" conseguiu atingir a preposição de grupos: contar o fato histórico e transmitir as dificuldades de um grupo que decide fazer teatro". JORNAL DA MANHÃ - C.Grande 26.09.79

1.980

QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.

"É só sintonizar uma emissora de rádio local, num programa caipira, que se terá uma noção do que o Grupo CERA, de Aquidauanã, fez ao montar a peça teatral "Quem Ouvir, Favor Avisar". A mesma vozinha monótona e sem um pingo de entonoção diferente, durante o tempo que demore o programa, vai contar desde a dívida na farmácia, da conta que se tem que pagar no mês que vem, do sobrinho que pede para esperar na estrada e deixando os entretantos chegam finalmente à notícia de que o filho, a mãe e a mulher morreram.

JORNAL DA CIDADE - C.Grande 05 a 11.10.80.

"O teatro Grupo Amador do CERA, dirigido e incentivado pelo nosso Arquiteto Paulo Correa de Oliveira foi sucesso em C.Grande. Na Fucmt foi aplaudido pelos Universitários quando levaram à cena a peça acima referida, de autoria do próprio Paulo Correa de Oliveira.

(Rolê). Correio do Estado - C.Grande 27/10/1980.

1.981

DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIUWÉU.

" ... É um grito de dor, é uma chamada à consciência e para uma reflexão em cima da sorte cruel a que estão relegados nossos índios. É um alerta derradeiro contra a espoliação a que estão submetida essa raça que tem sobrevivido com altivez à miséria e às intempéries do progresso e do sistema que as oprime.

Na montagem do espetáculo sente-se com nitidez a percepção aguçada do diretor ante a problemática abordada e sua sensibilidade no tratamento teatral que proporcionou à peça.

O ponto alto do trabalho está nas soluções cênicas, onde a simplicidade é a tônica marcante e a responsável maior pelos efeitos visuais e de interpretação mais inteligente. Mesmo com um grupo composto de elementos - que, em sua maioria, está enfrentando os prazeres do palco pela primeira vez, destacar a interpretação de um outro seria menosprezar a coerência do trabalho dessa equipe. A "troupe" sustenta com desenvolvuta, garra e espontaneidade a história que contam, com sinceridade e emoção".

- Jornal da Cidade - C.Grande 18 a 19.12.1981.

1.982

CARA E CORAGEM

"Aquidauana, uma cidade que tem se destacado na realização e motivação da Cultura Teatral do Estado, mostrou neste final de semana, mais uma de suas atividades no campo de arte cênica. O Grupo CERA, voltado para um trabalho simples e dinâmico, conseguiu com a peça "Cara e Coragem", integrada por 15 atores e dirigida pelo já conhecido Paulo, toda magia de folclore, tradição e poesias de autores sul-matogrossenses.

O Grupo viajou por muitas cidades do Estado, levando toda essa bagagem cultural que não deveria ser desprezada por qualquer apaixonado, ou mesmo culturalizado, espectador, da mais antiga das artes.

Sempre com sucesso, em suas apresentações, o espetáculo com duas horas de duração, conseguiu levar com "Cara e Coragem", toda a problemática do Estado, em todos seus níveis."

1.983

- ERA UMA VEZ ... XEREZ.

"Foi de Paulo Corrêa, o fato mais significativo do teatro do Mato Grosso do Sul neste ano: a peça "Era uma vez ... Xerez" crítica bem atual à dessídia e falta de amor à terra em que se nasce ou se anda.

Bem humorado, Paulo Corrêa realiza um trabalho magnífico, com atores amadores e sem recursos financeiras".

DIÁRIO DA SERRA - C.Grande 08.01.1.984

1.984

UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES, de Paulo de Oliveira, encerrou o ciclo de peças do projeto Araguaia que foi apresentado em Dourados, Brasília, Cuiabá e Campo Grande.

A peça de Paulo Corrêa de Oliveira, professor do Centro Iniversitário de Aquidauana, resgata a memória dos anos trágicos do banditismo. Com esse texto, encenado de forma original pelos alunos do CERA, o projeto Araguaia conseguiu seu objetivo de ir ao povo para que ele encontre através do teatro."

JORNAL DA UNIVERSIDADE - NO 18 - Dezembro/1.984.

1.985

DIVINA MS COMÉDIA

"Em um texto como base a "Divina Comédia" de Dante, um clássico da literatura universal, Paulo Corrêa consegue mostrar de forma criativa e satírica, a odisséia do poeta sul-matogrossense Lobivar de Matos pelo céu purgatório e inferno, onde se encontra com vários personagens de nosso Estado. Enquanto, algumas pessoas são claramente identificadas no inferno, personalidade de nossa cultura, como - Maria de Glória Sá Rosa, J.Barbosa Rodrigues, Emanuel Marinho, Cristina Mato Grosso, Humberto Espíndola, entre outros, estão no céu."

CORREIO DO ESTADO - C.Grande - 26.09.1.985

1.986

TEMPO DE TAUNAY

"O local é Aquidauana, pequena cidade do pantanal de Mato Grosso do Sul, que sedia um campus de letras da Universidade Federal. Cerca de 700 pessoas assistem à peça teatral "Tempo de Taunay", escrita e dirigida pelo professor Paulo Corrêa de Oliveira.

Seria interessante que a peça viesse para São Paulo. Afinal temos um solene desprezo pela Guerra do Paraguai, que só nos deu um romance até agora. Calcada nas memórias e na Retirada da Laguna, Tempo de Taunay vai porém além de guerra, revelando ao público pedaços interessantes do autor de Inocência em particular, e dos trambiques do Brasil Imperial em geral."

O ESTADO DE SÃO PAULO - Caderno 2 - 21.10.1.986

o grupo teatral do cera apresenta :

FRONTEIRIDADE



RUMO AS FRONTEIRAS

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

O teatro do CERA se distancia este ano, temporariamente, do Pantanal e volta-se para as fronteiras.

As fronteiras representam um caldeamento de culturas entre os países "hermanos". Tal situação permite uma série de desencontros ou ajustes entre esses povos. Normalmente geram situações próprias que não ocorreriam nem num país, nem no outro, isoladamente. São casos típicos da fronteira. São "fronteiridades". Criamos o termo e também dois países imaginários: Promissão e Soledade que possuem igualmente suas áreas de fronteira. Logicamente, aí devem ocorrer muitas "fronteiridades". Casos saborosos e bem humorados que o teatro vai nos permitir refletir.

Abrigados na fraternidade, na amizade entre dois povos, muitas vezes se descobre, no fundo, aquele sentimentozinho do "muy amigos". Sentimento, aliás, que conseguimos perceber às vezes entre irmãos carnais das nossas melhores famílias. Muito amor, muita festa, até que...

Vamos participar da peça e nos sentirmos fronteiriços.Aquele estado de euforia e entusiasmo que vem à tona quando ouvimos um rasqueado chamativo. Uma vontade doida de gritar e lavar nossa alma da fronteira.

Um lembrete importantíssimo: qualquer semelhança com países existentes ou que venham a existir, juramos de pés juntos, é mera coincidência.

FRONTEIRIDADE SEM LIMITE DE IDADES!

CRISTINA MATO GROSSO

Desta vez Paulo assume com mais nitidez sua verve humorística ao desprender-se com mais desenvoltura do compromisso da pesquisa didática e enveredar-se mais à vontade com os olhos bem-humorados nas situações sociais e nos personagens que compõem nosso momento atual. Como resultante temos uma comédia leve, homeopática. Se o autor, em determinados momentos não consegue costurar com firmeza seus propósitos crítico-sociais, por outro lado, nos garante, com a boa carpintaria teatral, momentos deliciosos para o espairecimento de nossa alma. Com sua encantadora jovialidade nas diversas abordagens, com seu humor ingênuo, ele nos prende, nos conquista gradativamente e nos conduz de acordo com sua vontade até o desfecho final. Isto, aliás, é uma característica sempre presente em seu trabalho. Mas o que mais nos encanta no seu texto atual é a jocosidade dominante nos fluentes diálogos, que nos reportam a momentos de virtuosismo da clássica comédia brasileira de costumes de A. Sampaio, fazendo-nos viajar até os antigos entremeses do teatro medieval português.Se me permitem, vou um pouco mais longe: cenas como a do "roubo da imagem de São João" podemos considerá-la como um verdadeiro "entremez" da desconfortável "tragédia" social brasileira tão bem desencadeada e encenada pelos governantes de nossa época.

Fronteiridades fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organismos burocráticos de dois países, passa pela imaturidade dos pais modernos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma da degradação social: o tóxico. Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades. Fronteiridade, com certeza, será bem recebida pelas crianças, pelos jovens e adultos.E quem ganha é a dramaturgia de nossa terra!

Peças apresentadas pelo grupo Teatral do CERA

1977 - Quelé do Pajeú.

1978 - Estamos aí.

1979 - RETIRADA DA LAGUNA REVIVIDA.

"Utilizando basicamente a expressão corporal, sem, no entanto abdicar da palavra, "A Retirada da Laguna" conseguiu atingir a proposição do grupo: contar o fato histórico e transmitir as dificuldades de um grupo que decide fazer teatro." (JORNAL DA MANHÃ - C. GRANDE 26/9/79)

1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR

"O teatro Grupo Amador do CERA, dirigido e incentivado pelo nosso arquiteto Paulo Corrêa de Oliveira foi sucesso em C. Grande, na Fucmt foi aplaudido de pé pelos universitários quando levaram à cena a peça acima referida, de autoria do próprio Paulo Corrêa de Oliveira". (CORREIO DO ESTADO - C. GRANDE 27/10/1980)

1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIUWÉU.

"O ponto alto do trabalho está nas soluções cênicas, onde a simplicidade é a tônica marcante e o responsável maior pelos efeitos visuais e de interpretação mais inteligente. Mesmo com um grupo composto de elementos que, em sua maioria, está enfrentando os prazeres do palco pela primeira vez, destacar a interpretação de um ou de outro seria menosprezar a coerência do trabalho dessa equipe. A "Troupe" sustenta com desenvoltura, garra e espontaneidade e a história que contam, com sinceridade e emoção. (JORNAL DA CIDADE - C. GRANDE 3 A 19/12/81

1982 - CARA E CORAGEM

"Aquidauana, uma cidade que tem se destacado na realização e motivação da cultura teatral do Estado, mostrou nestea final de semana, mais uma de suas atividades no campo da arte cênica. O Grupo CERA, voltado para um trabalho simples e dinâmico, conseguiu com a peça "Cara e Coragem", integrada por 15 atores e dirigida pelo já conhecido Paulo, toda magia do folclore, tradição e poesias de autores sulmatogrossenses." (JORNAL INDEPENDENTE - 2 E 3 DE DEZEMBRO DE 1982)

1983 - ERA UMA VEZ... XEREZ

"Foi de Paulo Corrêa, o fato mais significativo do teatro do Mato Grosso do Sul neste ano: a peça "Era uma vez Xerez" crítica bem atual à dissidia e falta de amor à terra em que se nasce ou se anda. Bem humorado, Paulo Corrêa realiza um trabalho magnífico, com atores amadores e sem recursos financeiros. (DIÁRIO DA SERRA - C. GRANDE 8/1/84)

1984 - UM CERTO CAITÃO SILVINO JACQUES

"Um certo capitão Silvino Jacques, de Paulo de Oliveira, encerrou o ciclo de peças do Projeto Araguaia que foi apresentado em Dourados, Brasília,Cuiabá e Campo Grande.

A peça de Paulo Corrêa de Oliveira, professor do Centro Universitário de Aquidauana, resgata a memória dos anos trágicos do banditismo. Com esse texto, encenado de forma original pelos alunos do CERA, o Projeto Araguaia conseguiu seu objetivo - de ir ao povo para que ele se encontre através do teatro."

(JORNAL DA UNIVERSIDADE - N) 18 - DEZEMBRO DE 1984)

1985 -DIVINA MS COMÉDIA

"Na noite de segunda feira última, o Grupo CERA, de Aquidauana, apresentou-se no Cine Cacique, nesta cidade, com a peça Divina MS Comédia. Tendo como diretor - e autor da peça - Paulo Correa, o grupo teatral conseguiu fazer com que as mais de 300 pessoas presentes ao local vibrassem com sua apresentação. Com aproximadamente 15 integrantes, o grupo consegue levar à platéia do sentimento gostoso de ouvir piadas, ao riso total, transmitindo uma peça que reune muito sobre nosso Estado, com muito humor e astúcia, por parte do diretor."

(A NOTICIA REGINAL - AMAMBAI 27/9 A 03/10/1985)

1986 - TEMPO DE TAUNAY

"O local é Aquidauana, pequena cidade do pantanal de Mato Grosso do Sul, que sedia um campus de letras da Universidade Federal. Cerca de 700 pessoas assistem à peça teatral "Tempo de Taunay" escrita e dirigida pelo professor Paulo Corrêa de Oliveira.

Seria interessante que a peça viesse para São Paulo. Afinal temos um solene desprêzo pela Guerra do Paraguai, que só nos deu um romance até agora. Calcada nas Memórias e na Retirada de Laguna, Tempo de Taunay vai porêm além da guerra, revelando ao público pedaços interessantes do autor de Inocência em particular e dos trambiques do Brasil Imperial em geral."

(O ESTADO DE SÃO PAULO - CADERNO 2 - 21/10/1986)

1987 - UM TREM PARA O PANTANAL

"É uma viagem simplesmente inesquecível. Voce embarca no trem e ri do início ao final, aliás conforme seu grau de sensibilidade dá até para chorar no final. Assim defino a maravilhosa produção teatral de Paulo Corrêia e dos alunos do CERA/Aquidauana."

(JORNAL CORREIO JARDINENSE - JARDIM - 09 A 16/9/1987)



ADÃO SOARES NOGUEIRA
Teatro é bom... O importante é você crer nessa força incrível que existe dentro de você.



APARECIDO OLIVEIRA DALPÉRIO
Viver é uma arte. Trabalhar em teatro para mim está sendo uma grande arte.



CLOILTON P. BRAHIM
Fazer teatro é libertar o dom que temos dentro da gente.



EUDOXIO SOUZA NETTO
Fronteiridade são os costumes e tradições de dois povos, recriados por nós com alegria.



EDIVALDO [illegible] DOS SANTOS
Estou gostando do teatro. A peça Fronteiridade nos mostra como vivem os povos das fronteiras, como são os seus costumes.



EZOIR AQUINO BRAGA
O teatro para mim está sendo uma experiência nova que estou curtindo bastante. Com relação ao Grupo, o entrosamento é fundamental para o sucesso do trabalho. O teatro do CERA é algo que fica marcante para todos aqueles que tiveram o privilégio de participar do mesmo.



JOAQUIM P. O. MARCONDES
Teatro é com uma nova cara, onde aprendo a ver outra pessoa que está dentro de mim. Fronteiridade é uma vivência entre dois povos que são vizinhos, prontos para se estranharem.



JOELMA SILVA DOS SANTOS
A arte de viver confunde-se com a arte de representar. Faço uma viagem ao fundo do ego e descubro a fantasia do teatro in.



JORGE KILL
Fazer teatro é algo especial, um encontro entre eu e o próprio eu. É um jeito de se descontair.



JOSÉ DE CARVALHO MAZINI
Fronteiridade é uma grande brincadeira. Num momento somos um personagem, de repente somos outro, é tudo muito divertido.



LEO LUIS GRISON
Através de "Fronteiridade" mostraremos ao público fatos que marcaram o passado, fazem parte da história presente e o cotidiano de cidades fronteiriças.



MARILZA A. BEZERRA
Fronteiridade me fez descobrir outro mundo que me fascina. Representando-a me sinto feliz.



NATALINO F. RESENDE
Fronteiridade representa aprofundar-me nos costumes e cultura de países que fazem fronteiras com o Brasil.



PEDRO BENTO P. GONÇALVES
Fazer teatro é uma das formas de participar e conhecer um pouco da nossa cultura e da nossa história.



ROSA MARIA PONTES
Fronteiridade é como se cada pedaço de mim estivesse nas ruas de Soledade e Promissão.



WILSON JOSÉ VASCONCELOS
Fronteiridade é a arte de representar as façanhas da fronteira com um sentimento de alegria.



SANDOVAL O. SOUZA
(Iluminador) - Teatro é a maneira de despertar o talento que existe no interior de cada ser humano.

DESTAQUES DO ELENCO

1 - Começo da aula	- Professor de Promissão	: Ezoir Aquino Braga.
	- Professor de Soledade	: Pedro Bento P. Gonçalves
2 - Rodas de Tererê	- Leôncio	: Cloilton P. Brahim
	- Carmem	: Rosa Maria Pontes
3 - Soledade tem ...	- Apresentador	: Ezoir Aquino Braga.
	- Morto	: Aparecido O. Dalperio
	- Polícia de Soledade	: Pedro Bento P. Gonçalves
		: Edvaldo Jacinto dos Santos
		: José C. Mazini
	- Polícia de Promissão	: Adão Soares Nogueira
		: Wilson José Carvalho
		: Eudoxio Souza Netto
4 - Carro Roubado	- Jamis	: Adão Soares Nogueira
	- Cidinha	: Marilza . Bezerra
	- Vendedor	: Edvaldo Jacinto dos Santos
	- Assaltante 1	: Joaquim P. D.Marcondes
	- Assaltante 2	: Leo Luiz Grison
	Assaltante 3	: Natalino F. Resende
	Assaltante 4	: Aparecido O. Dalperio
5 - Reportagem de TV	- Orador	: Leo Luis Grison
	- Reporter	: JoelmaSilva dos Santos
	- Manolo	: Jorge Kill
6 - Compras na fronteira	- Vendedor	: Pedro Bento P. Gonçalves
	- Personagem 1	: Adão Soares Nogueira
	- Personagem 2	: Leo Luiz Grison
	- Personagem 3	: Wilson José Vasconcelos
7 - Caso dos taxistas	- Taxista de Soledade	: Natalino F. Resende
	Delegado	: Joaquim P.D.Marcondes
8 - Truco	- Vários Personagers	
9 - Toxicomanios anonimos.	- Mãe	: Joelma Silva dos Santos
	- Pai	: Adão Soares Nogueira
	- Jorge	: Wilson José Vasconcelos
10 - São João Roubado	- Guarda	: Natalino F. Resende
	- Delegado	: Leo Luiz Grison
	- Secretário	: Jorge Kill
	- Personagem 1	: Jose C. Mazini
	- Personagem 2	: Joaquim P.D.Marcondes
	- Personagem 3	: Edvaldo Jacinto dos Santos
11 - Fim da aula	- Profº de Promissão	: Ezoir Aquino Braga
	- Profº de Soledade	: Pedro Bento P. Gonçalves

MÚSICOS : Adão Soares Nogueira e Cloilton P. Brahim
ILUMINAÇÃO : Sandoval O. Souza
DIREÇÃO E TEXTO : Paulo Correa de Oliveira



CERVEJA
BRAHMA
CHOPP

Revendedor em Aquidauana
BRUM & CIA LTDA
Rua Manoel A. Paes de Barros, N.º 1512
Fone 241-4011

A Cerveja preferida pelos moradores de Promissão e Soledade, segundo pesquisa feita pela TV Promissão

o grupo teatral do cera apresenta:



Direção: Paulo Corrêa de Oliveira
Iluminação: Emerson Laone de Aguiar

"Dom Quixote, a peça" que não tem fim.

Paulo Corrêa de Oliveira nos dá quase uma receita de orien-ação do teatro. Procura viver um sonho teatral de fantastico lirismo. udo começa (e não terminam) na região da Mancha, com cavaleiros an-antes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates, e muitos esafios.

Em particular, há uma direção crítica atravessando toda a eça (uma espécie de centro interior do teatro, participando simulta-eamente do palco), que se ampara em conteúdos experimentais e experi-entados pelo autor? Em outros termos, é a própria personalidade do eatro, ou a atividade interna de uma peça, que se manifesta exterior-ente. De sorte que todas as cenas se encontram situadas em um só ont-, o Centro do Teatro, onde muitas experiências curiosas e inte-es tes são ensaiadas: contrariedades tradicionais do teatro amador, ont. tes de situações e muita poesia.

Muitas razões servem para explicar esta situação. A maioria o público adulto é composta exclusivamente por pessoas que dificil-ente adabandonam seu bem estar para ir ao teatro. Uma outra porcen-agem não tem nada a ver com disposições artísticas. Entre estes ois polos, há uma sociedade que não faz absolutamente nada para ele-ar a cultura em Mato Grosso do Sul. Será, que Santo com altar e tu-o, e de casa, nunca fará milagre? Contudo há o público preliminar - ico em desejos não satisfeitos, que tem capacidade de admirar, de en-tusiasmar-se, e o teatro de Paulo Corrêa de Oliveira tenta encontrar e conservar este público apreciador de arte. Uma prova? Ao longo de dez anos, assistimos ao aparecimento de dez peças. E temos certeza: está muito longe deste círculo de cultura estar completo, porque "ninguém foge ao seu destino", sentencia o autor.

Seu teatro, com todas as dificuldades, não perde de vista seu acontecimento maior - a criação, o movimento plástico da vida, que mexe e desaparece, numa autêntica projeção de sonho, cena e espetáculo. "Dom Quixote, a Peça" é um documento cultural, muito interessante, seja pelo seu realismo, seja pela fantasia inventiva do seu bojo. É mais um esforço a tentar, pois não há solução sem continuidade.

ENILDA PIRES
PROFESSORA: UFMS/CEUA

IMAGINEM...

Gostaria que os espectadores se dispusessem a fazer uma via-em de sonho e imaginação, assistindo "Dom Quixote, A Peça". Que a maginação se soltasse para acompanhar as imagens sugeridas pela ação. uito mais que "ver", gostaria que a platéia "imaginasse". Que nave-asse nas sugestões teatrais.

"Dom Quixote, A Peça" é uma reflexão sobre a existência do osso próprio teatro. Não queremos, também, afastar os não ini-iados, ao contrário, pretendemos agradá-los especialmente.

Escolhi Dom Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura, para sim-olizar esse ideal teatral frente à uma realidade adversa que o pró-rio meio persiste em impor. Que se possa ver nesse personagem imor-al, criado por Cervantes, a chama idealista que deve ser mantida para ão se sucumbir à mediocridade.

Imaginem ... Soltem as amarras da imaginação ...
uma proposta desafiante que o Grupo Teatral do Cena aceitou para de-envolver e propor às platéias.

Vamos à guerra ... Vamos voar ...
Vamos sonhar mais um sonho impossível ...

Paulo Corrêa de Oliveira

DICIONÁRIO DO "QUIXOTE"

Cervantes, Miguel de - Viveu entre 1547 e 1616. Autor da novela "O Engenhoso Fdalgo Domquixote de La mancha", "Novelas Exemplares" etc. Chegou a viver o êxito literário de sua obra, depois de uma vida atribulada e aventureira. Sua glória contrastava com sua pobreza. Segundo o crítico espanhol Ernesto Guerra da Cal, "exceto Cervantes não há ironistas na literatura castelhana. Os grandes ironistas do mundo ibérico são mesmo Eça de Queirós e Machado de Assis".

Dulcinéia del Toboso - Aldonza Lourenço, moça aldeã, erigida em senhora dos pensamentos de Dom Quixote. Era nome comum na Castela medieval: dona Dulce, transformada pelo fidalgo manchego em Dulcinéia. O nome pasou a ser sinônimo de criatura ideal, perante a "voz agourenta e terno desengano humano" (Unamuno)

Mancha, A - Região natural e histórica da Espanha, na Castela-a-Nova. Constitui uma extensa planície, pobre de água, dividida em três zonas: Mancha Alta, Mancha Baixa e Mancha de Albacete. Região essencilamente cerealista, conta com numerosas indústrias moinho-farinheiras antes movidas pelos moinhos de vento que hoje vão desaparecendo. Sua povoação é a menor de todas as regiões da Espanha: 27 habitantes por quilômetro quadrado.

Pança. Sancho - Lavrador manchego vizinho de Dom Quixote que abandonou a família para servir de escudeiro ao fidalgo e acompanhá-lo nas aventuras, havendo ele lhe prometido o governo de uma ilha. Tinha excelente memória e era muito apegado aos bens terrenos, além de glutão e dorminhoco. Sua lealdade e afeto ao cavaleiro andante eram patentes.

Quixote, Dom - Protagonista da imortal obra "O Engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha", cuja primeira edição saiu em 1605. Quixote, e por antonomásia, o idealista que age.

DOM QUIXOTE

Música de Joe Darion e Mitch Leigh
Tradução da Letra - Chico Buarque e Ruy Guerra

Sonhar mais um sonho impossível
Lutar onde é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender.

Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar num limite improvável
Tocar o inacessível chão!

É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo, cravar esse chão
Não me importa saber se é terrível demais
Quantas guerras terei de perder por um pouco de paz!

E amanhã, se este chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu delirar
E morrer de paixão!

E talvez, seja já como for,
Vá ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão.

ELENCO:

Andréa de Matos Tombini	- Vários personagens.
Andréa Régis	- Mulher do Castelão.
Cláudia Regina de Almeida	- Vários personagens.
Cláudio Tadeu Alves	- Vários personagens.
Cloilton P. Brahim	- Tocador de atabaque
	- Tocador de Violão -
	- Merlin - Lua Branca
Edvaldo Jacinto dos Santos	- Bispo
Eudóxio Souza Netto	- Castelão - Diretor do Hospício
Joaquim E.S. Marcondes	- Pedro/Sancho Pança
Leo Luis Grison	- Diabo - louco
Luiz Cesar C. Nunes	- Rapaz espancado
Márcia Dias Lopes	- Filha do Castelão
Marilza A. Bezerra	- Vários personagens
Paulo Afonso Leite	- Rocinante - Tocador de Violão
Rosa Maria Pontes	- Aldonça / Dulcinéia
Wilson José Vasconcelos	- Alonso / Dom Quixote



Andréia de Matos Tombini: O teatro é como um sonho. É como se a imaginação jogasse raios que entrelaçassem o passado e o futuro...



Andréia Regis: Na peça Dom Quixote nós não estamos preocupados em mostrar só uma história...



Cláudia Regina de Almeida: Teatro é uma dimensão diferente. É sair de um mundo e entrar em outro ...



Cláudio Tadeu Alves: Vamos tentar mostrar ao público nossas dificuldades para levar até eles um pouco da cultura do nosso estado...



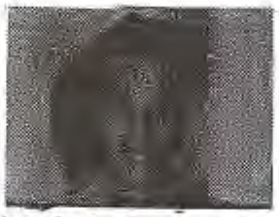
Cloilton P. Brahim: "Dom Quixote" retrata o que é realmente o teatro amador em Mato Grosso do Sul. Nossas dificuldades ...



Edvaldo Jacinto dos Santos: Teatro é um sentimento que vem do fundo de cada um de nós na hora de criar um personagem ...



Eudóxio Souza Netto: Vamos mostrar as dificuldades encontradas pelo nosso teatro amador ...



Joaquim E. S. Marcondes: Esta peça me ensinou a dar valor ao teatro amador ... me ensinou a amar a humanidade ...



Leo Luiz Grison : "Dom Quixote, a peça" mostra a luta e dificuldades de atores e diretores na tentativa de levar a cultura adiante...



Luiz Cesar C. Nunes: O teatro foi uma nova vida que encontrei dentro de mim ...



Márcia Dias Lopes: Vamos mostrar para o público o que realmente acontece com o nosso teatro amador ...



Marilza A. Bezerra: Dom Quixote faz o gosto viajar no tempo e viver outra época ...



Paulo Afonso Leite. No teatro a realidade se confunde com o sonho e podemos fazer do sonho a nossa realidade.



Rosa Maria Pontes: O sonho não acabou. Dom Quixote ainda vive, apesar de vivermos a realidade, ao mesmo tempo, um sonho ...



Wilson José Vasconcelos: Dom Quixote, amigo como o teatro, é um bravo cavaleiro tentando transmitir as façanhas por onde passa ...

Peças apresentadas pelo Grupo Teatral do CERA:

1977 - QUELÉ DO PAJÉU
1978 - ESTAMOS AÍ.
1979 - RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA.
1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.
1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIWÉU.
1982 - CARA E CORAGEM.
1983 - ERA UMA VEZ ... XEREZ.

Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos regionais. Nele se bifurcam e se confluem a lenda e a História, o passado e o presente, a fantasia e a realidade. Personagens que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

Albana Xavier Nogueira -
Professora CEUA - UFMS

1984 - UMCERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES.

A peça contém uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

Joana Neves
Professora - Univ.Federal da Paraíba

1985 - DIVINA MS COMÉDIA

Paulo Corrêa, num recanto de munto, dentre "pacusbovinuseres", chamado Aquidauana, aquilata nas "estações-de-Dante", seus conhecidos amador /questionados ... que por certo, também dificuldades terão de serem entendidos/criterios aceitos. - "A Fantasia Aqui Valor Fenece" ... Canto XXIII - Paraíso

Arnaldo Begossi
Professor - CEUA - UFMS

1986 : TEMPO DE TAUNAY.

Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado, como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos.

Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

Maria da Glória Sá Rosa
Presidente do Conselho Estadual de Cultura de MS

1987 - UM TREM PARA O PANTANAL.

Alude, com sutileza, aos vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.

A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar.

Deonísio da Silva
Professor da Univ. Federal de S.Carlos

1988 - FRONTEIRIDADE.

Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organismos burocráticos de dois países, passa pela imaturidade dos país modernos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma da degradação social: o tóxico. Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

Cristina Mato Grosso
Atriz e teatróloga



Apoio cultural para edição deste programa

BRAHMA CHOPP

Revendedor em Aquidauana BRUM & CIA LTDA
Rua Manoel A. Paes de Barros N 1512 - Fone 241-4011

o grupo teatral do cera apresenta:

TERRAS TERENA



- romance - drama - lendas -
- a dança do bate-pau -

1990



iluminação:
rildo mosciaro da rocha

texto e direção:
paulo corrêa de oliveira

COMENTARIO SOBRE A PEÇA "TERRAS TERENA"

Acabo de ler o texto "Terras Terena" de Paulo Corrêa de Oliveira, peça teatral criada para ser encenada pelo grupo do CERA, de Aquidauana.

Gostaria de poder segurar entre os dedos tantos momentos de emoção e ternura que a leitura me proporcionou; de agradecer a sensibilidade da obra desse dramaturgo humano, que acredita na Arte como vínculo de afeto e de fraternidade e que escolheu o teatro como veículo de sua mensagem solidária.

Encontro nesse texto as marcas inconfundíveis de seu criador: o amor por esta terra, a pesquisa de nossas raízes culturais, a observação de causas e efeitos históricos, o lirismo, o humor, a surpresa, o drama em suas fibras mais sutis.

A peça retrata a vida da nação indígena Terena, desde quando saíram do Grande chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

Paulo, como um feiticeiro, vai colocando pitadas de magia nas cenas, escolhendo símbolos, detalhes coreográficos, jogos de palavras e de expressões corporais para sua pajelança. Há um cachimbo da paz, um manto vermelho representando divindade, pessoas que se transformam em árvores, perfume de pequi e araçá, troncos de bocaiúva, almas que andam na floresta, cobras com cara de gente, mãe d'água em meio a dilúvios.

Mas é quando enfoca a situação atual dos terena que Paulo despeja em doses maciças o fel de sua fina ironia: o índio bêbado, doente, humilhado, o bugre que enfrenta a luta pela sobrevivência numa sociedade que o coloca no final da imensa e pobre fila dos brasileiros.

Paulo não esquece nunca o tom romântico, puro, que encanta o coração do jovem e aquece a chama da esperança, um casamento indígena, regado a mel de abelhas, seja o destino do último casal do Chaco e primeiro do Pantanal, na promessa incerta de uma vida livre e feliz como um vôo de garças.

Raquel Naveira
Professora - FUCMT
MEMBRO DA ACADEMIA SUL-MATOGROSSENSE DE LETRAS
LIVROS PUBLICADOS: SONHOS A QUATRO REMOS; VIA SACRA

CULTURA TERENA

Pesquisando a nação terena descobri mais uma pérola cultural existente no nosso Mato Grosso do Sul - a terra dos pantanais. E que contraste! Uma nação indígena tão rica culturalmente se apresentando nos nossos dias com tão poucos recursos de sobrevivência. Até mesmo, não avaliando o potencial dessa sua riqueza, deixando-a sair-se no repassar das sucessivas gerações.

A constatação desse tesouro culminou quando fui às aldeias de Taunay no dia 19 de abril, dia do índio, assistir a dança do bate-pau para inseri-la no espetáculo. Já tinha visto esta dança, em rua aglomerada, numa solenidade oficial. Na aldeia é outra coisa. Deu para sentir o verdadeiro sentido do bate-pau para o terena. Os gritos, de incentivo ou participação, brotam de uma forma ingênua e espontânea fazendo a dança se revigorar. O ritmo, marcado com o corpo e as batidas das varetas, revela um inusitado ritual cultural sedimentado há muitíssimo tempo. E é contagiante.

Com o texto de "Terras Terena" pretendi trazer um pouco das lendas e histórias do povo terena. Também uma reflexão seríssima sobre o estado, em geral, miserável deste povo.

O segundo ato mostra um retrato atual, sem retoques, do índio, vítima de preconceitos inclusive de seus próprios irmãos de raça, desambientados numa cultura que o massacra social e economicamente.

O amor de Paruerê e Oongó, momento romântico e fio condutor da peça, motiva o sentimento para que a razão constate a injustiça que cometemos relegando este maravilhoso mundo terena a um desprezível anonimato.

Um dia, quando a consciência nos revelar todo o significado da nação terena, haveremos todos de nos orgulhar de estarmos abrigados no mesmo solo, de compartilharmos os mesmos sons, as mesmas lendas e a mesma história.

É a chama que o Grupo Teatral do Cera pretende acender com este trabalho.

Paulo Corrêa de Oliveira.

MUNDO TERENA

Em obediência ao convênio internacional de etnólogos sobre o plural dos nomes de tribos, agrupamentos sociais e linguísticos, usamos terena no singular em citações diversas. (Informação colhida no livro "Kadiwéu", de Darcy Ribeiro)

Os terena representam um sub-grupo dos guaná ou txané, do grupo lingüístico aruak, originários da bacia do rio Paraguai. À época da chegada dos primeiros colonizadores espanhóis à região do Chaco, no atual território paraguaio, habitavam área compreendida entre os paralelos 20 e 22 de latitude. Na segunda metade do século XVIII, entretanto, atravessaram em massa o rio Paraguai, instalando-se na região banhada pelo rio Miranda, entre os paralelos 19 e 21, onde foram contatados pelos viajantes do século XIX. Combinavam a agricultura com a caça e a coleta. Habitavam choças longas, com teto arqueado; em cada uma delas moravam várias famílias, sob a liderança de um chefe, o que define o modelo social básico da organização terena, persistente ao longo dos tempos.

O trabalho era dividido e diferenciado de acordo com o sexo, cabendo ao homem atividades guerreiras, agrícolas, de caça e à mulher preparo de alimentos, confecção de cerâmica e fiação. Essa divisão de trabalho era justificada pelo mito terena da criação, no qual Yurikoyuvakai, heróis-deuses gêmeos, cederam aos homens instrumentos agrícolas e armas, reservando às mulheres o uso dos fusos de fiar. (REVISTA INTERIOR - Nº 17 -maio-junho 1977)

O vestuário mais comum era o xiripá, um saiote que ia da cintura até os joelhos. Em tempo de guerra usavam um xiripá bem curto de cor preta. Ainda era assim em 1845, segundo testemunha Castelnau.
(MUDANÇA CULTURAL DOS TERENA - Fernando Altenfelder Silva)

O "bate-pau", Kohichoti-Kipahé (corrichoti quipaé), dança dos terena, é descrita aqui em separado, não só porque sua origem se reveste de caráter mítico, mas porque ainda é praticado em Bananal. Afirmam os terena que um Koichomúneti, durante uma de suas invocações xamanísticas, caiu em transe e em sonhos visitou uma floresta na qual assistiu ao Kohichoti-Kipahé; ao acordar, recordando-se do que sonhara, ensinou a dança aos terena que desde então passaram a executá-la.
(MUDANÇA CULTURAL DOS TERENA - Fernando Altenfelder Silva)

PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA

1977 - Quelê do Pajaú.
1978 - Estamos aí.
1979 - Retirada da Laguna, revivida.
1980 - Quem ouvir, favor avisar.
1981 - Dê um povo heróico, o brado Kadiwéu.
1982 - Cara e coragem.
1983 - Era uma vez... Xerez.

Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos regionais. Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade. Personagens que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

Albana Xavier Nogueira
professora - CEUA - UFMS

1984 - Um certo capitão Silvino Jacques.

A peça contém uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandaram novas pesquisas.

Joana Neves.
Professora - Univ. Federal da Paraíba.

1985 - Divina MS Comédia
Paulo Corrêa,num recanto de mundo, dentre "pacusbovinuseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações-de Dante", seus conhecidos amados/questionados...

Arnaldo Begossi
Professor - CEUA - UFMS

1986 - Tempo de Taunay
Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos.
Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

Maria da Glória Sá Rosa.
Presidente do Conselho Estadual de Cultura de MS

1987 - Um trem para o Pantanal
Alude, com sutileza, aos vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.
A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar.

Deonísio da Silva
Professor da Univ. Federal de S. Carlos

1988 - Fronteiridade
Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organismos burocráticos de dois países, passa pela imaturidade dos pais modernos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma da degradação social: o tóxico.
Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

Cristina Mato Grosso
Atriz e Teatróloga.

1989 - Dom Quixote, a peça.
Procura viver um sonho teatral de fantástico liriamo. Tudo começa (e não termina) na região da Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates, e muitos desafios.
Em particular, há uma direção crítica atravessando toda a peça (uma espécie de centro interior do teatro, participando simultaneamente do palco), que se amparo em conteúdos experimentais e experimentados pelo autor?

Enilda Pires.
Professora - CEUA - UFMS.



APOIO CULTURAL:

CONSTRULAR
TUDO PARA CONSTRUÇÃO
Av. Manoel Murtinho
N.º 1.243 - Fone 241-3634
AQUIDAUANA — MS.

POSTO LAVAKAR LTDA.
R. Manoel A. Paes de Barros
N.º 964 — Fone 241-2666
AQUIDAUANA - MS.
HAROLDO AGRADECE A PREFERÊNCIA

BAMERINDUS
"O Banco da nossa gente!"

ELENCO

ANDERSON MENEZES ORTEGAS :	Chefe do Povo Chumo-onô. Vários personagens.
ANDRÉIA TOMBINI :	Livetchtchevena Vários personagens.
ANTONIO MARCOS DA SILVA :	Chefe do Povo Sukiriki-onô. Yurikoyuvakai - 1 Vários personagens
CLOILTON P. BRAHIM :	Paruerê. Protestante.
EMERSON LAONE AGUIAR	Ancião Chumo-onô. Católico. Vários personagens.
GEÓRGIA D. AZEVEDO COUTINHO :	Hihiai-uné. Vários personagens
JOÃO FERNANDO DACROCE ZONCHETT :	Kaliôo Patrãozinho Vários Personagens
JOAQUIM E.S. MARCONDE	Ancião Sukiriki-onô. Japão. Vários personagens.
LINDOMAR ANTUNES :	Oroopa. Mediador. Malambuike. Vários personagens.
MÁRCIA DIAS LOPES	Oongó Vários Personagens
MATIAS SAUL ZAGONEL :	Mihi. Chefe de Guerra Chumo-onô Voropi. Vários personagens.
NÉLIO SALLES DE SIQUEIRA :	Pikihi. Hoipihapati. Vários personagens.
ORICO DOS SANTOS BALTA :	Chefe de Guerra Sukiriki-onô Koichomúneti. Vários personagens.
RENATO SÉRGIO E CAMPOS ARCE:	Tulomô. Vários personagens.
WAGNER ANTONIO MONTEIRO DE ASSIS :	Tremelê. Yurikoyuvakai - 2 Eparú Vários personagens.

Iluminação. RILDO MOSCIARO DA ROCHA.
Direção: PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA.



ANDERSON MENEZES ORTEGA:
Os terena vieram para o desconhecido. Hoje... são fortes as saudades de suas riquezas.



GEÓRGIA D. AZEREDO COUTINHO:
É como se eu participasse de uma tribo que antigamente era uma coisa e a realidade é outra.



MATIAS SAUL ZAGONEL:
Conhecer os índios terena é saber a realidade de um povo e, ao mesmo tempo, de todos os povos que ao tentarem libertar-se foram novamente aprisionados pela civilização.



ANDRÉIA TOMBINI:
...uma tribo que um dia foi muito feliz e hoje vive de ilusão, imaginando vidas diferentes em um local diferente daqui, sua origem no Chaco Paraguaio.



JOÃO E.S. MARCONDE:
Na peça eu tento transmitir uma realidade do povo terena. Uma triste verdade...



NÉLIO SALLES DE SIQUEIRA:
O teatro, em minha vida, foi como uma estrela que brilhou, iluminou novos caminhos na emoção de expressar e transmitir...



ANTONIO MARCOS DA SILVA:
Hoje esperamos mostrar um pouco o que foi a vida deste povo... a vida do Terena.



JOAQUIM E. S. MARCONDE
Na peça eu tento transmitir uma realidade do povo terena. Uma triste verdade...



ORICO DOS SANTOS BALTA:
Viajamos no tempo e descobrimos as alegrias e as tristezas de um povo que lutou pela sobrevivência no passado e enfrenta no presente, preconceitos e discriminações...



CLOILTON P. BRAHIM:
... No meio disso tudo nasce um pequeno romance com um lindo começo e... quem sabe o fim?



LINDOMAR ANTUNES NOCKO:
Não podemos deixar que lendas e história sejam apagadas de nossas mentes. Fico muito feliz em poder revivê-las.



RENATO SÉRGIO DE CAMPOS ARCE:
Terena nos lembra terra - filhos da terra - onde o misticismo se mistura à realidade. A alegria transformou-se em tristeza e a tristeza transforma-se em esperança.



EMERSON LAONE DE AGUIAR:
Este trabalho não só procura demonstrar a vida deste povo, mas, também, o seu apogeu e sua queda para uma vida medíocre, perdendo suas origens.



MÁRCIA DIAS LOPES:
Representar um terena é imaginar, ser e viver em um mundo diferente.



WAGNER ANTONIO MONTEIRO DE ASSIS:
A peça demonstra o respeito e a convivência do índio entre si e com a natureza. O desrespeito com que tratamos a sua cultura e o seu modo de vida.

o grupo teatral da cera apresenta :



revivendo, em doses de bom humor, a evolução da sala de aula em mato grosso do sul

ILUMINAÇÃO:
Joel Líno da Cunha

TEXTO E DIREÇÃO:
Paulo Corrêa de Oliveira

COMENTÁRIO

O teatrólogo e professor Paulo Corrêa de Oliveira, incansável pesquisador, reafirma sua constante preocupação com os nossos valores essenciais, encenando a releitura de "Memória da Educação e da Cultura em Mato Grosso do Sul", obra pioneira no nível nacional, da educadora Maria da Glória Sá Rosa. Abre as cortinas da memória e faz subir ao palco, imitando a realidade, aqueles que com tanta competência e desprendimento atuaram na sala de aula, o grandioso cenário de sua existência.

O texto da peça, permeado por cantigas, gírias, ditos populares e pontuada pelo hinário cívico, autêntica e autoritarismo, a renegação, o preconceito, a discriminação, o ufanismo que impregnavam o comportamento da época.

O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social. Supera o olhar panóptico predominante na escola, que vê tudo o que se passa a partir do professor escolhido e, usando o teatro como veículo, atesta a importância do binômio cultura-educação na eficácia do processo de aprendizagem, provocando a visão crítica geradora de mudança de comportamento.

"O afeto que se encerra" na presente obra liberta as palavras, que ascedem das páginas do livro e ardem em eloquentes labaredes, adquirindo vida própria.

IDARA DUNCAN
Professora - Centro de Estudos Supletivos - Campo Grande
Membro do Conselho Estadual de Cultura de MS.

Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil

A intenção do título desta peça teatral prendeu-se inicialmente a invocação de uma passagem do Hino à Bandeira Nacional.

Voltavam-nos à mente reminiscência do nosso tempo escolar com hinos, posturas rígidas, filas por altura e aquele indefectível uniforme, de cor cáqui, com uma túnica coberta de botões militares. Tudo isso era indispensável para se chegar à sala de aula. Depois, abreviamos o título, conservando somente "O afeto que se encerra", onde tantos outros significados poderíamos fornecer à imaginação e à reflexão.

Todo esse regredir no tempo acontecia a medida que líamos "Memória da Cultura e da Educação em Mato Grosso do Sul", da professora Maria de Glória Sá Rosa. Nesse texto, velhos professores contam a história de uma época em que o ensino era considerado mais que uma profissão: um sacerdócio, uma missão.

Transformamos o que sentíamos nessa leitura em uma peça teatral. Reconstruímos, com bom humor, as diversas épocas, pesquisando gírias, canções e livros didáticos. Começamos em 1918 e avançamos até 1990, numa inesquecível festa de formatura onde os professores saem do texto do livro para serem personagens de um depoimento comovido.

O toque da campainha de Colégio ocupa um sinal fatídico. Serve de corte ao tempo, interrompendo as cenas, as aulas e as épocas retratadas.

A peça não acusa nem professores, nem alunos, pelo ensino de hoje em dia. Simplesmente constata uma decadência geral.

Com a missão do teatro é um convite à reflexão, convidamos os espectadores a refletirem sobre os caminhos do Brasil de hoje, enquanto ressoar, soturna e misteriosamente em nossos ouvidos, o Hino Nacional Brasileiro.

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

O afeto que se encerra

Uma obra de arte se revela como tal, à medida que gera um processo "bola-de-neve", ou seja, a partir dela criam-se outras obras de arte, na mesma ou em linguagens diferentes. Por exemplo, um livro vira um filme, uma peça de teatro, provoca polêmicas em diversos grupos ou meios de comunicação.

Isso é o que vem ocorrendo com o livro "Memória da Cultura e da Educação Mato Grosso do Sul", de Maria da Glória Sá Rosa, com seus pungentes relatos de professores que construíram a história de nosso magistério entre lutas, ideais, sofrimentos e desilusões.

Eis que o livro inspirou o dramaturgo Paulo Correa de Oliveira a escrever o seu novo texto, a ser apresentado este ano pelo Grupo Teatral do CERA, de Aquidauana. A peça intitula-se "O afeto que se enerra..." e deseja ser uma homenagem aos professores, uma reflexão sobre o nosso processo educacional, desde suas origens em Cuiabá, Mato Grosso, aos dias de hoje.

Como sempre, os pilares das peças de Paulo são o humor e o lirismo. Aqui o humor pareceu-me tocar as raias do grotesco, mas como poderia ser diferente se toda autoridade por si só já tem um lado ridículo, ainda mais num Estado e num país em que o professor se vê desrespeitado por baixos salários e por viver ao sabor de influências políticas? Como poderia ser diferente se todo aluno, todo jovem testa no professor não apenas sua capacidade intelectual, mas sua própria personalidade, seu testemunho de vida?

O lirismo chegou a tocar as raias do ufanismo, mas como poderia ser diferente se nossos corações e nossos ânimos se alteram quando ouvimos os hinos patrióticos, os poemas de Olavo Bilac, os depoimentos melancólicos de pessoas que deram suas vidas em troca de sombrio e pobre anonimato?

Fica a lição de que vale o afeto, de que vale o ser gente, de que vale o humilde servir, de que "tudo vale a pena/quando a alma não é pequena", como escreveu o poeta Fernando Pessoa.

Agora, é esperar com a mão espalmada sobre o peito a encenação de "O afeto que se encerra".

RAQUEL NAVEIRA
Professora - FUCMT
Membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras

CARTA AO AUTOR

"O afeto que se encerra", não sei se após a leitura retornei ao ulo (enquanto um "afeto" que "acaba", embora se levantem utros sentidos), deixou-me um certo ar de tristeza - não pelo xto, mas pela degeneração da escola, do professor e do pró- io aluno ao longo dos anos. A última cena, porém, atenua em guns casos, como o da Professora Silvia, de Dourados esse m de desencanto. Mas é a realidade, não é mesmo?

Apesar de tudo, a escola tem levado muitos alunos a atingi- m graus elevados na vida, como você mostra. Fazendo muita lta na escola, os hinos que você introduz no texto, lembra a tão cessária força do patriotismo em tudo aquilo que fazemos, je quase restrito aos momentos de Copa do Mundo. Senti falta dos anos 60-70, quando atingiu o auge o teste objetivo, a múltipla escolha, a cruzinha quase substituindo a palavra, o texto: e, em 80-90, a desvalorização do ensino público face à escola particular.

Mais uma vez você se esforça em valorizar as coisas e pessoas da terra sul-mato-grossense, apesar dos pontos negativos que a realidade nos impõe. Portanto, sempre um crescente processo em tão meritório trabalho.

NICOLINO NOVELLO
Professor Universitário
Vencedor do Prêmio Literário Nacional - 1986

BRUM & CIA LTDA
Revendedor BRAHMA em Aquidauana
Rua Manoel Antonio Paes de Barros, 1.512
FONE: 241-4011
AQUIDAUANA — MS.

ELENCO

Anderson Menezes Ortega - Professor - Aluno
Andréia Tombini: Professora Maria - Professora Silvia - Aluno
Antonio Marcos da Silva: - Branca de Neve - Professor - Aluno
Carlos Cardinal de Jesus Neto: - Aluno
Emerson Laone Aguiar: - Enxovalhado - Professor - Professor Múcio - Aluno
Ernandes José Bezerra: - Pai - Professor Capilé - Aluno
Fábio Cunha Fernandes: - Zezito - Professor Antonio - Aluno
Fernando Cunha Fernandes: - Aluno
Joaquim E. S. Marcondes: - Juiz - Gordo - Professor - Aluno
João Fernando Dacroce Zanchett: - Magro - aluno
Márcia Dias Lopes: Professora Chiquinha - Pé de Galinha - Professora Dunga - Professor aFlora - Aluna
Matias Saul Zagonel: Professor - Aluno
Nélio Salles de Siqueira: Tenentinho - Professor - Aluno
Orico Santos Balta: Aluno
Renato Sérgio de C. Arce: Professor - Professor Luiz - Aluno

Iluminação: Joil Lino da Cunha

Texto e direção: Paulo Corrêa de Oliveira



MÁRCIA DIAS LOPES:
Fazer teatro é sair flutuando em nossa mente e encontrar um lugar totalmente desconhecido.



ERNANDES JOSÉ BEZERRA:
Vejo a discadência que se encontra a sala de aula hoje. Percebo a desvalorização do professor.



NÉLIO SALLES DE SIQUEIRA:
O objetivo principal desta peça é resgatar a evolução do ensino.



FERNANDO CUNHA FERNANDES:
"Recebe o afeto..." retrata o estudo e a vida de antigamente.



MATIAS SAUL ZAGONEL:
O aprender numa escola, e o aprender em um teatro são coisas semelhantes.



JOAQUIM E. S. MARCONDES:
Relembramos alguns nomes de professores que com resistência escreveram e escrevem a história de MS.



ANDERSON MENEZES ORTEGA:
Escola, não só para o teatro, mas para toda a vida.



CARLOS CARDINAL DE JESUS NETO:
Essa peça, para mim, significa as portas para o passado.



JOÃO FERNANDO D. ZANCHETT:
O melhor de tudo é que a peça retrata onde eu vivo... na escola.



ORICO SANTOS BALTA:
O que aconteceu com nossa sala de aula? morgação?



EMERSON LAONE AGUIAR:
Procuramos resgatar as origens do nosso ensino, bem como demonstrar o sofrimento e a luta dos professores contra a política, a padrinhagem.



ANDRÉIA TOMBINI:
Temos que transmitir para o público aquilo que ele jamais veria em outro lugar, ou talvez, nem imaginasse como seria ou foi.



RENATO SÉRGIO DE C. ARCE:
A evolução do ensino de certa forma melhorou, mas de certa forma, prejudicou e prejudica a nós mesmos, estudantes.



ANTONIO MARCOS DA SILVA:
Voltamos a 1918 para uma viagem.



FÁBIO CUNHA FERNANDES:
Esta peça abrange a evolução do estudo e progresso.

Peças apresentadas pelo grupo teatral do CERA

1977 - **Quelé do Pajéu.**
1978 - **Estamos aí.**
1979 - **Retirada da Laguna, revivida.**
1980 - **Quem ouvir, favor avisar.**
1982 - **Cara e coragem.**
1983 - Era uma vez ... Xerez.

Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos regionais. Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade. Personagem que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

Albana Xavier Nogueira

1984 - **Um certo capitão Silvino Jacques.**

A peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

Joana Neves

1985 - **Divina MS Comédia.**

Paulo Corrêa num recanto de mundo, dentre "pecusbovinuseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecidos amados/questionados...

Arnaldo Begossi

1986 - **Tempo de Taunay.**
Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos.
Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

Maria da Glória Sá Rosa

1987 - **Um trem para o Pantanal.**
Alude, com sutileza, aos vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.
A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar.

Deonísio da Silva

1988 - **Fronteiridade.**
Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organismos burocráticos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma de degradação social: o tóxico.
Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

Cristina Mato Grosso

1989 - **Dom Quixote, a Peça.**
Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo. Tudo começa e não termina na região da Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates e muitos desafios.
Em particular, há uma direção crítica atravessando toda a peça (uma espécie de centro interior do teatro, participando simultaneamente do palco), que se ampara em conteúdos experimentais e experimentados pelo autor?

Enilda Pires

1990 - **Terras Terena.**
Encontro nesse texto as marcas inconfundíveis de seu criador: o amor por esta terra, a pesquisa de nossas raizes culturais, a observação de causas e efeitos históricos, o lirismo, o humor, a surpresa, o drama em suas fibras mais sutis.

A peça retrata a vida desde que saíram do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

Raquel Naveira



EL CID MATERIAIS PARA CONSTRUÇÃO LTDA
(do piso ao teto só a EL CID tem material completo)

Rua Marechal Mallet N 1020 — Telefone 241 2442
Aquidauana — MS

o grupo teatral do cera apresenta: 1992

GRAN CIRCO CENTENÁRIO



TEXTO E DIREÇÃO Paulo Corrêa de Oliveira
ILUMINAÇÃO: Tomaz Alves de Souza

VIOLINISTA: Pedro de Sousa Bons
FIGURINISTA: Marilene Mazzine

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA ("GRAN CIRCO CENTENÁRIO")

HELIOPHAR A. SERRA

Numa homenagem especial à Aquidauana, no seu 1º Centenário, o aquidauanense PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA escreveu a peça teatral:-

GRAN CIRCO CENTENÁRIO"

É uma farsa! Com muita leveza, virgulada de cênas cômicas, PAULO evoca os primórdios da penetração espanhola em território sul-matogrossense:- o vulto de ALEIXO GARCIA, o primeiro europeu que passou pelas terras de Aquidauana, na alucinada busca da lengendária "Sierra de La Plata" (transportando, a tiracolo, o mapa do Guia QUATRO RODAS, e um isopor com garrafas de coca cola...); JUAN DE AYOLAS (truicidado pelos palaguás); RUI DIAS DE GUSMAN, IRALA, Santiago de Xerez; o fabuloso bandeirante RAPOSO TAVARES, o final da Retirada da Laguna, no porto "Canuto", quando o Comandante TOMÁS GONÇALVES, TAUNAY e os soldados, explodiram de alegria ao contemplarem as águas límpidas do Rio Aquidauana, depois de infindáveis sofrimentos (PAULO não esqueceu a índia ANTONIA, a bem amada de Taunay); os cinco vultos que, reunidos, em nome dos fazendeiros e dos moradores de Miranda, fundaram a nossa AQUIDAUANA, e se tornaram imortais - TEODORO RONDON, AUGUSTO MASCARENHAS, JOÃO DE ALMEIDA CASTRO, ESTEVÃO ALVES CORRÊA, MANOEL ANTONIO DE BARROS, e, ao final, a evocação burlesca dos personagens da novela "PANTANAL".

Sob uma aparência infantil, ingênua, nas suas numerosas peças teatreis, PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA tem profundidades abissais. Passeia com leveza de pluma pela Psicologia, pela História, pelo Folclore. Transporta-nos à regiões oníricas. Coloca-nos em contato com personagens vivas, que fizeram a história do Brasil e da América, revestidas de fino humor, que não provoca gargalhadas, mas risos e sorrisos.

Nas suas múltiplas qualificações - Arquiteto, Professor de História da Arte (No CEUA), Professor no CERA (Fundação Centro de Educação Rural de Aquidauana), Membro do Conselho Estadual de Cultura, Membro da ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS, culto e modesto, com permanente e beático sorriso nos lábios, **PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA** representa, hoje, um monumento vivo de Aquidauana! Para escrever suas peças, corta fundo nas pesquisas. Vasculha arquivos (particulares, ou públicos), revistas, folhetos, folhetins, jornais da época, investiga, interroga, registra. Nesse sentido, é um monstro metamorfoseado em formiguinha. Através dos seus trabalhos, trouxe, a nível popular, a grupiara fabulosa da cultura sul-mato-grossense, numa sequência de fascinantes obras:-

- **"A Retirada da Laguna", "De Um Povo Heróico o Brado Retumbante", "Um Trem Para o Pantanal", "Um Certo Capitão Silvino", "Era Uma Vez Xerez", "Dom Quixote", "A Divina MS Comédia", "O Afeto Que Se Encerra"**, e outras e outras de grande sucesso.

Ao traçar o perfil de cada Membro da ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE, na histórica e memorável sessão comemorativa de 25 anos de fundação, o Prof. HILDEBRANDO CAMPESTRINI, afirmou, quando se referiu a **PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA:**

- "Esse, entende mesmo é de teatro e, todo agitado, o faz como mestre".

PAULO agigantou-se de tal modo nesse setor, que a História Cultural da Aquidauana pode ser dividida em dois períodos:- ANTES e DEPOIS de PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA.

Daqui a muitos anos, - quando passarmos a ser história, prevejo os comentários dos jovens do amanhã:-

- **"PAULO CORREA DE OLIVEIRA? Ahn! Eu tive a honra de conhecê-lo pessoalmente".**

- **"Não diga! E como era ele? Posudo, formal, besta?"**

- **"Não! Era simples: Tinha o sorriso de uma criança e a grandeza de um sábio."**

"Tanto nomini nullum par elogium"?

Parabéns, PAULO!

Receba bem o Circo

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Uma imensa tenda de lona... casca de arroz no chão... arquibancadas de tábuas oscilantes... cadeiras rústicas emcapadas com pano branco... cordas... luzes coloridas... Todo esse cenário povoou meus sonhos ao criar o texto de "Gran Circo Centenário".

Queria homenagear Aquidauana no seu primeiro centenário. A forma ideal do nosso teatro prestar reverência a essa cidade mística, a mim me pareceu sob a com posição de um circo, uma fonte milenar da arte, e de uma forma irreverente. Uma necessidade primária do homem, desde a época romana: "panem et circenses".

Não importa que o meu circo seja membembe. Não importa que não sejam verdadeiramente "atores" seus componentes. Não importa que o microfone não funcione, que a música seja falha, que o mágico deixe descobrir seus truques...

O que vale é a nostalgia, presente no circo, de suplantar tudo e preparar um espetáculo para agradar o público. É esta sua eterna missão, mesmo nas adversidades. O espetáculo continua!...

GRAN CIRCO CENTENÁRIO

RAQUEL NAVEIRA

"Gran Circo Centenário" é o título da peça deste ano de Paulo Corrêa de Oliveira, um dos principais dramaturgos do nosso Estado, a ser encenada pelo grupo Cera.

Trata-se de uma farsa, isto é, uma peça cômica, irreverente, viva, burlesca, uma comédia de costumes, que pretende saudar os cem anos da cidade de Aquidauana.

O circo é um signo altamente lírico, impresso no inconsciente coletivo. Todos temos lembranças ligadas a esse espaço circular, cercado de lona e sonho. Quando criança, gostava de ver montarem o circo, o cheiro da serragem cobrindo a terra. Imaginava que à noite colocaria um short xadrez e fugiria com o circo. Depois, dormiria num daqueles vagões ambulantes, ao lado de um baú cheio de fantasias púrpuras. Fechava os olhos e via o circo de cavalinhos rodando com seus palhaços, equilibristas, bailarinas, mágicos e leões.

O circo com sua riqueza foi a ambientação escolhida por Paulo, um circo meio mambembe, meio saudoso, como todo circo em que se mesclam a arte, a emoção, a história. Entre os quadros circenses a memória da cidade é re-inventada como um mosaico: os seculares tempos guaranis, a antiga Santiago de Xerez, a Guerra do Paraguai, a fundação de Aquidauana. Tudo com muito humor, erudição, pesquisa e lirismo.

Os personagens de nossa história como Aleixo Garcia, Raposo Tavares, Taunay e Tomás Gonçalves atravessam o túnel do tempo e se apresentam como contemporâneos, misturando recordações passadas a fatos presentes, gerando a crítica, a sátira, a fina ironia que machuca e faz refletir.

A popular novela "Pantanal", mistura de ecologia e erotismo, filmada em nossa região, com cenas inclusive em Aquidauana, também foi relembrada com graça e mordacidade.

Junto-me a Paulo e aos artistas do "Gran Circo Centenário" nessa carinhosa homenagem a Aquidauana, nossa querida cidade-irmã.



ELENCO

Anderson Menezes Ortega: Noelito - Juventino
Antonio Marcos da Silva: Azara 1 - Teodoro - Diretor
Cláudia Regina: Guta - Muda
Djalma Luis Dionísio: Thomas - Pasta Chuta - Tibério - Peão 5
Ernandes José Bezerra: Guzman - Tauray - Manoel - Zé Lucas - Peão 1
Fábio Cunha Fernandes: Guarda 2 - Gira Gira - Alcides - Personagem 1
Fernando Cunha Fernandes: Ator - Guarda 1 - Carlão - Levi - Personagem 3
Geampablo Andrade de Melo: Rolim - Estevão - Peão 3 - Personagem 4
Jean Pierre Paes Martins: Raposo - João - Tenório - Peão 4
Maria Andréa Juliana: Rosemary - Juma
Matias Saul Zagonel: Tomás - Personagem 2
Orico S. Balta: Apresentador
Sandro Hilário Pavan: Aleixo - Augusto - Zé Leôncio
Valdilene Torres: Clarissa - Bruaca - Filó
Veimar Garcia Chaves: Azara 2 - Felipe - Trindade - Peão 2

Figurino: Marilene Mazzine
Iluminador: Tomaz Alves de Souza
Violinista: Pedro de Sousa Bona
Direção e texto: Paulo Corrêa de Oliveira



FÁBIO CUNHA FERNANDES:
Vamos representar a chegada dos imigrantes e também a decadência do circo.



VEIMAR GARCIA CHAVES - A arte é a única força capaz de reconquistar o homem submetido ao poder.



GEAMPABLO ANDRADE DE MELO:
Na alegria de um circo, a homenagem ao centenário de Aquidauana.



MARIA ANDRÉA JULIANA:
O teatro é uma segunda vida, uma viagem no tempo.



ORICO S. BALTA:
Participar desse circo, fez-me realizar um sonho de infância...



PEDRO DE SOUZA BONA (violinista):
A peça, para mim, é uma forma bem humorada de rever o passado.



JEAN PIERRE PAES MARTINS:
A participação do circo é bem real e divertida.



ANTONIO MARCOS DA SILVA:
A peça é uma farsa, com riso, brilho, história e alegria. "Gran Circo Centenário" traz para nós o teatro e o circo.



DJALMA LUIS DIONÍSIO:
Teatro é descontração, é uma atividade de que você busca lá no fundo do seu íntimo.



CLÁUDIA REGINA:
Os jovens de hoje vão poder ver no presente, de uma maneira cômica, como foi o passado de nossa cidade: Aquidauana.



SANDRO HILÁRIO PAVAN:
A peça ajuda a desenvolver a força de expressão e a crítica. É muito boa - mesmo!



VALDILENE TORRES:
Estou contente com a animação, a criatividade e a dramatização circense.



ANDERSON - MENEZES ORTEGA:
Circo é ilusão. Circo é alegria. Circo canta a história e alegra nossos corações.



FERNANDO CUNHA FERNANDES:
A peça é uma ligação entre teatro, circo e a evolução histórica de Aquidauana.



ERNANDES JOSÉ BEZERRA:
Nessa peça, vi-me na responsabilidade de reviver Taunay, um herói da nossa história. Isso me engrandece e dá forças para trabalhar. Teatro é isso...



MATIAS SAUL ZAGONEL:
Aparentemente tudo é alegria. Entretanto, o circo cada vez mais cai no esquecimento das cidades.



TOMAZ ALVES DE SOUZA (iluminador):
Iluminador, é uma importante função no teatro. O que almejo é ser ator. Mas, como fomos escolhidos pelo grupo, devemos agir como o grupo espera.

O CIRCO

Os primitivos circos da Roma antiga imitaram os hipódromos gregos. Os espetáculos começavam com uma procissão solene, imitando o cortejo dos generais vencedores. Com a queda do império romano os espetáculos circenses entraram em decadência e os circos foram abandonados ou destruídos.

Depois vieram séculos de feiras populares, barracas exibindo atrações exóticas, ilusionismo e malabarismo. Durante o séc. XVIII grupos de saltibancos percorriam a Europa. Ao mesmo tempo eram frequentes espetáculos de exibições equestres, em certo sentido retomando os exemplos romanos: combates simulados a cavalo, caça ao cervo ou ao javali, provas de equitação etc. Na Inglaterra e na Espanha destacam-se companhias como as de Beates, Hayam e Price.

O circo moderno nasce em 1770, quando o inglês Philip Astley (1742-1814) organiza um espetáculo equestre e decide enriquecer a apresentação, intercalando aos números hípicos a exibição de saltimbancos, funâmbulos, saltadores e de um palhaço.

No Brasil os primeiros circos se organizaram na segunda metade do séc. XVIII. No séc. XIX o Brasil foi visitado por diversas companhias estrangeiras, inclusive pelo Circo Olímpico, que influenciaram a organização de elencos nacionais. Muitos artistas estrangeiros ficaram no Brasil e formam algumas das mais conhecidas famílias circenses do país.

Vários circos visitaram Aquidauana nesses cem anos, lembramos o Circo Bocuti, Irmãos Nogueira, e, mais recente, Ariam Circo. Este, inclusive teve sua fundação em Aquidauana. Entre os palhaços, elementos importantes da história do circo, anotamos Pasta Chuta, Gira Gira e o nosso inesquecível Carlão.

(Dados do circo colhidos na Enciclopédia Mirador Internacional)

PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA

1977 - QUEM É DO PAJEÚ.
1978 - ESTAMOS AÍ.
1979 - RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA.
1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.
1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIWÉU.
1982 - CARA E CORAGEM.
1983 - ERA UMA VEZ... XEREZ.

Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos regionais. Nele se biturcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade, personagens que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

Albana Xavier Nogueira

1984 - UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES.
A Peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

Joana Neves

1985 - DIVINA MS COMÉDIA.
Paulo Corrêa, num recanto de mundo, dentre "pacusbovinuseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecidos amados/questionados...

Arnaldo Begossi

1986 - TEMPO DE TAUNAY.
Trabalhando simultanemente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos.
Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

Maria da Glória Sá Rosa

1987 - UM TREM PARA O PANTANAL.
Alude, com sutileza, aos vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.
A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar.

Deonísio da Silva

1988 - FRONTEIRIDADE.
Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organismos burocráticos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma de degradação social: o tóxico.
Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

Cristina Mato Grosso

1989 - DOM QUIXOTE, A PEÇA.
Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo. Tudo começa e não termina na região da Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates e muitos desafios.
Em particular, há uma direção crítica atravessando toda a peça (uma espécie do centro interior do teatro, participando simultaneamente do palco), que se ampara em conteúdos experimentais e experimentados pelo autor?

Emilia Piros

1990 - TERRAS TERENA.
Encontro nesse texto as marcas inconfundíveis de seu criador: o amor por esta terra, a pesquisa de nossas raízes culturais, a observação de causas e efeitos históricos, o lirismo, o humor, a surpresa, o drama em suas fibras mais sutis.
A peça retrata a vida desde que saíram do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

Raquel Naveira

1991 - O AFETO QUE SE ENCERRA.
O texto da peça, permeado por cantigas, gírias, ditos populares e pontuada pelo hinário cívico, autentica o autoritarismo, a abnegação, o preconceito, a discriminação, o ufanismo que impregnavam o comportamento da época.
O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social.

Idara Duncan



BRUM CIA & LTDA.
Revendedor dos produtos BRAHMA em Aquidauana e Região
Rua Manoel Antonio Paes de Barros, 1512
Fones: 241-4011 e 241-4012

MATERIAIS PARA CONSTRUÇÃO LTDA.
FONE: VENDAS 241-2442 — ESCRITÓRIO: 241-2443
Rua Marechal Mallet, 1.020 AQUIDAUANA - MS

MORTE KAIOWÁ



1993

grupo teatral do cera

TEXTO E DIREÇÃO: Paulo Corrêa de Oliveira
ILUMINAÇÃO: José Roberto da Silva

PARA REFLETIR

Morte Kaiowa, é uma reflexão sobre a situação indígena no Brasil, que não é de hoje, e sim desde seu descobrimento.

A desintegração inevitável das culturas mais puras e inocentes frente ao nosso mundo capitalista e selvagem.

A autoridade do branco impondo seus valores e métodos a esses povos, faz com que se entreguem duma maneira humilhante.

Morte Kaiowa, a tragédia, é uma reflexão sobre esse momento.

Paulo Corrêa de Oliveira, captou sensivelmente a voz dos Kaiowás em um texto de teatro do qual tive o privilégio de sugerir algumas cenas.

Sinto que a preocupação do Paulo é levar através do Grupo Teatral do Ceará, mais uma tentativa, entre tantas que começam a surgir de um despertar maior sobre tal situação.

Essa é a grande missão do artista: "Botar o dedo na ferida".

Os iluminados como Paulo Corrêa de Oliveira fazem sua parte chamando a atenção da sociedade.

Assistam e Reflitam.

JOSÉ MARCOS ROSSI

COMENTÁRIO SOBRE A PEÇA "MORTE KAIOWA", DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Surpreendeu-me a peça de Paulo Corrêa de Oliveira, "Morte Kaiowá". Inovações neste trabalho de nosso mais erudito dramaturgo: cenário único, personagens fixos, relato de uma tragédia. Permanecem o tom de ironia cáustica, o lírico calcado na dor, característica desse observador e estudioso da história e do cotidiano de Mato Grosso do Sul.

Não poderia ser diferente, o tema forte, os suicídios que vêm ocorrendo com frequência entre os jovens índios Kaiowá, exigia uma linguagem assim, impregnada de sofrimento, sangue e absurdo.

É incrível como os diálogos da peça são propositadamente incongruentes, desconexos! Não há comunicação entre emissores e receptores. As mensagens são deturpadas, incompreendidas, alteradas. Todos falam e ninguém se entende. Todos carregam culpa e jogam-na sobre outros. Todos se acusam e se justificam. Toda tentativa e explicação, de solidariedade, de amizade termina em bebedeira, angústia, impotência, raiva, nervosismo, intriga, morte.

A perda de valores éticos (e poéticos) é a panela fervilhante, de caldo apodrecido. Os índios estão sendo aculturados, esmagados, enforcados por terrível e sufocante pressão. Os índios ou toda a humanidade?

RAQUEL NAVEIRA

TRAGÉDIA KAIOWA

Esta peça fala da maldição que parece perseguir a Reserva Kaiowá: o suicídio dos seus jovens.

A Reserva é habitada, além dos Kaiowá, por Terena e Guarani, todos índios aculturados. Localiza-se nas proximidades da cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul. Procurei transpor sua realidade para o palco e cheguei a conclusão que somente um trabalho, em forma de tragédia, daria essa possibilidade.

O suicídio de uma jovem abre as comportas para um torrente de conflitos e remorsos, sem nenhuma convergência harmônica. Enfim, não se consegue afastar a asa negra da tragédia que ronda, ameaçadora e misteriosa, os meandros da Reserva espreitando uma nova vítima.

Esta obra é ficção, entretanto, serviu-nos de subsídio o livro "Canto de Morte Kaiowá", de José Carlos Sebe Bom Meihy - Edições Loyola. Nele, há o depoimento do professor Tetila, que diz:

"Tem muita gente tentando dar explicações para os suicídios. Alguns dizem que a causa está no alcoolismo, outros que é a prostituição, há aqueles que apontam a pressão populacional da Reserva, a exploração da mão de obra... enfim, motivos não faltam... qualquer coisa serve para justificar essa morte provocada, qualquer coisa... é tanta desgraça que é fácil dar as razões que levam ao suicídio. O que parece impossível é mostrar as soluções para esses problemas..."

PAULO CORREA DE OLIVEIRA

BRUM CIA & LTDA
Revendedor dos produtos BRAHMA em Aquidauana e Região
Rua Manoel Antonio Paes de Barros, 1512
Fones: 241-4011 e 241-4012

PANIFICADORA VIANA
VIANA
241-2654

PERSONAGENS

ANTERO - pai de Leocádia. . . . . : ALEXANDRE M.A. DELMONDES

RENATO - namorado de Leocádia. . . . . : JOEL S. JACQUES

ABADIA - amiga de Leocádia . . . . . : KÁTIA C. CÁCERES

VALÉRIO - amigo de Leocádia . . . . . : FÁBIO C. FERNANDES

NELSON - bêbado costumeiro . . . . . : SANDRO H. PAVAN

JOÃO - índio terena . . . . . : MAURO P.C. JÚNIOR

ROSA - índia terena . . . . . : CLÁUDIA R.A. MEDINA

AZEVEDO - índio terena. . . . . : GIANPABLO A. MELO

NILO - morador da Reserva . . . . . : WILHAN C.S. SILVA

ALFREDO - morador da Reserva . . . . . : JEAN P.P. MARTINS

ANTÔNIA - moradora da Reserva . . . . . : MARIA ANDRÉA JULIANA

FIDEL - morador da Reserva . . . . . : CLEITON G. BARBOSA

BERNADINO - morador da Reserva . . . . . : TOMAZ A. SOUZA

LOPES - morador da Reserva. . . . . : YEIMAR G. CHAVES

MAIA - jornalista. . . . . : FERNANDO C. FERNANDES

Iluminação: JOSÉ ROBERTO DA SILVA

Texto e direção: PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA



ALEXANDRE M. A. DE-MONDES -
Teatro é uma coisa sem explicação, só fazendo parte dele para compreender a sua arte.



CLAUDIA R. A. MEDINA
Nesta poça pude sentir a dor da discriminação que sofrem os nossos nativos, devido a hipocrisia de nossa sociedade. Espero que ela sirva de reflexão e possam encontrar uma solução para esse problema.



CLEITON G. BARBOSA
O Grupo Teatral do Ceará relata um fato que gera muita polêmica dos índios Kaiowá. Por que ninguém faz nada?



FÁBIO C. FERNANDES
O Teatro é um mundo de fantasias e realidades ao mesmo tempo.



FERNANDO C. FERNANDES
É tudo um sonho que realizo em cima do palco.



JEAN P.P. MARTINS
O índio faz parte de um passado de que devemos preservar.



GIANPABLO A. DE MELO
Esta peça é a forma mais humana de representar a realidade indígena.



JOEL S. JACQUES
O ator deve fazer o melhor possível e ser gratificado por um simples aplauso da platéia.



KÁTIA C. CÁCERES
No teatro o corpo fala através dos movimentos. A sensibilidade expressa, transmite e libera a fantasia do real.



MARIA ANDRÉA JULIANA
Tentamos representar a realidade. Mostramos um novo mundo limpo achando respostas para o nosso mundo sujo.



MAURO P.C. JUNIOR
Teatro é um palco de fantasias onde realizamos nossos sonhos.



SANDRO J. PAVAN
O conteúdo da peça é a realidade de um povo indígena que aos poucos está se extinguindo.



TOMAZ A. SOUZA
Representamos os fatos que todos conhecem, mas que somente assistem.



VEIMAR G. CHAVES
Vamos poder expressar nossos sentimentos por meio do papel que interpretamos.

MATERAIS
PARA CONSTRUÇÃO LTDA.

FONE: VENDAS 241-2442 — ESCRITÓRIO: 241-2443
Rua Marechal Mallet, 1.020 AQUIDAUANA - MS



WILHAN C.S. SILVA
Mostramos um povo indígena que cada vez mais é forçado a se alienar de sua cultura.



PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA:

1977 - Quelé do Pajeú.

1978 - Estamos aí.

1979 - Retirada da Laguna, Revivida.

1980 - Quem ouvir, favor avisar.

1981 - De um povo Heróico, o Brado Kadiwéu.

1982 - Cara e Coragem.

1983 - Era uma vez...Xerez.

Com o texto em questão, o teatrólogo consegue atingir o ponto mais alto de sua carreira de autor de peças teatrais, baseadas em motivos, regionais. Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade, personagens, que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

(Albana Xavier Nogueira)

1984 - Um Certo capitão Slivino Jacques.

A peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas. (Joana Neves)

1985 - Dividina MS Comédia.

Paulo Corrêa, num recanto de mundo, dentre "Pacusbovinueres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecimentos amados/questionados...

Amaldo Begossi

1986 - Tempo de Taunay.

Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos.

Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

(Maria da Glória Sá Rosa)

1987 - Um trem para o Pantanal.

Alude, com sutileza, os vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.

A enorme confusão começa ainda na partida e só tende a aumentar.

(Deonisio da Silva)

1988 - Fronteiridade.

Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organizadores burocráticos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma de degradação: o tóxico.

Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

(Cristina Matogrosso

1989 - Dom Quixote, a Peça.

Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo. Tudo começa e não termina na região d Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates e muitos desafios.

(Enilda Pires

1990 - Terras Terena.

Encontro nesse texto as marcas inconfundíveis de seu criador: o amor por esta terra, a pesquis de nossas raízes culturais, a observação de causas e efeitos históricos, o lirismo, o humor, a surpresa, o drama em suas fibras mais sutis.

A peça retrata a vida desde que saíram do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

(Raquel Navalha

1991 - O Afeto que se encerra.

O texto da peça, permeado por cantigas, gírias, ditos populares e pontuada pelo hinários cívico autentica o autoritarismo, a abnegação, o preconceito, a discriminação, o ufanismo que impregnavam o comportamento da época.

O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social.

(Idara Duncan

1992 - Gran Circo Centenário.

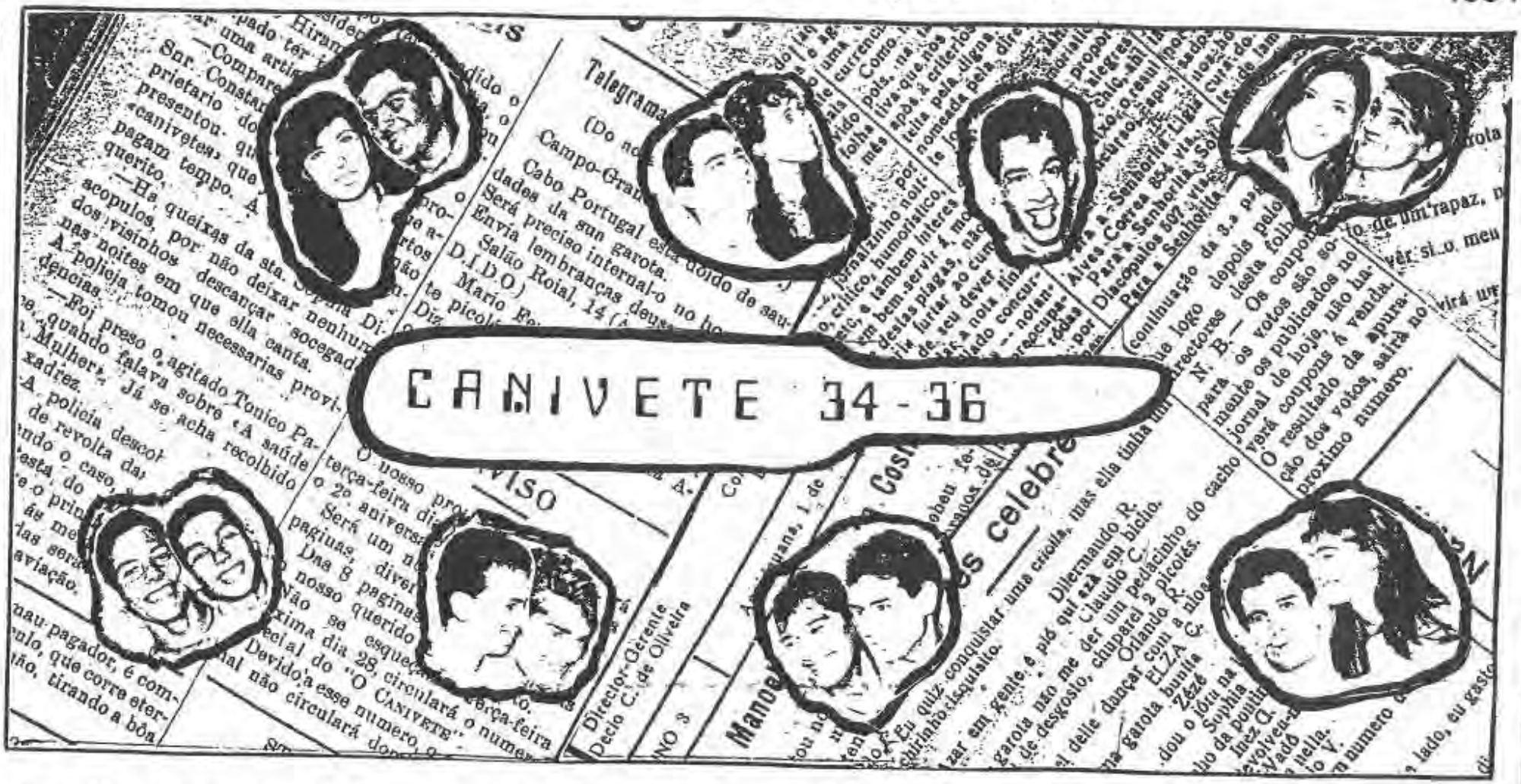
Numa homenagem especial à Aquidauana, no seu 1º Centenário, o aquidauanense Paulo Corrêa de Oliveira escreveu a peça teatral: Gran Circo Centenário.

É uma farsa! Com muita leveza virgulada de cenas cômicas.

Sob uma aparência infantil, ingênua, nas suas numerosas peças teatrais, Paulo tem profundidade abissais. Passeia com leveza de pluma pela Psicologia, pela História, pelo Folclore. Transporta nos à regiões oníricas.

(Heilophar A. Serra

o grupo teatral do cera / senar apresenta : 1994



TEXTO E DIREÇÃO: PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA
ILUMINAÇÃO: João José da Rocha Neto

MARIA DA GLÓRIA ROSA

O TEATRO DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA - ESPELHO DAS TRADIÇÕES E DOS COSTUMES SUL-MATOGROSSENSES A RESPEITO DA PEÇA O CANIVETE

Há mais de vinte anos Paulo Corrêa de Oliveira cultiva carinhosamente o prazer de verter para o teatro as tradições, as lendas, os costumes, de Mato Grosso do Sul. No sossego de Aquidauana, embalado pelo ritmo mole e morno do rio, esse arquiteto e professor universitário, tece em silêncio, na modéstia do seu dia-a-dia, peças que falam dos índios, da Guerra do Paraguai dos hábitos da gente do interior, dos professores, de nossos artistas do verso e da prosa. Cada obra é um retrato de situações, de personagens, que saltam das névoas do passado, para nos falar de um tempo, que a gente de hoje tem dificuldade em reconhecer. Tempo de cidade tranquila, de conversas na calçada, sem televisão, com o rádio e o jornal, como fonte maior de notícias e o cinema como objeto mágico de comunicação e realização de sonhos.

Na Aquidauana de 1934 transcorre a peça O Canivete, nome tirado de um jornalzinho que se pretendia Literário, crítico e noticioso, feito por estudantes, e que circulou aos domingos entre os anos de 1934 e 1936. Tendo como diretor, Décio Corrêa de Oliveira, como redator, Roberto Alves Corrêa e como colaboradores, os alunos, o jornal era entregue ao público, semanalmente, aos domingos. Cada número custava quatrocentos réis e vivia das emoções de um grupo de adolescentes, que faziam da escrita a alegria maior de suas vidas.

Quem viveu na década de trinta, quarenta ou mesmo cinqüenta, deve ser da importância que tinham os jornalzinhos do colégio para o entrosamento e a formação da juventude. Montar um jornal, ver as notícias, elaboradas por elas, circulando em letra de forma, era tão importante para os adolescentes daquela época, como é para os de hoje dominar os segredos do computador, ou vencer uma competição esportiva. Viviam em torno do jornal, do lançamento de cada novo número, que folheavam ansiosos, para nele descobrir o itinerário de suas vidas: as dificuldades da sala de aula, as excursões esportivas a Miranda, a chegada do trem atravessando a noite, com o apito misturando-se ao badalar dos sinos da matriz. Os concursos de beleza, de simpatia, tão comuns naquela época, a cumplicidade dos namoros, as sessões do Cine Glória, palco dos encontros amorosos, e preparo dos bailes familiares, os festejos religiosos, saltam aos nossos olhos, vão dar em nosso coração, como se os estivéssemos vivendo. Toda a visão de uma época, mediada através de um jornalzinho de adolescentes chega até nós através do olhar clínico de Paulo. Nada escapa ao senso crítico, ao humor, com que analisa os costumes da época: o escândalo produzido por artigo assinado por uma aluna sobre o beijo, os velhos metidos a conquistador, as mulheres de idade mais preocupadas com a vaidade do que com os serviços caseiros, a atmosfera de uma cidade sem perspectivas, com as luzes apagadas às 23 horas. É toda a antevisão de um mundo fechado, no silêncio e nas trevas dos preconceitos sociais, que Paulo recupera através da emoção e da linguagem do teatro.

O que mais chama atenção no texto da peça é a reconstituição da linguagem da época, das canções e expressões, que foram um dia usadas e o tempo se encarregou de desgastar até o esquecimento. Como nos trabalhos anteriores, Paulo faz cuidadosa pesquisa do jeito de ser, de falar, da sociedade, de 1934, que retorna nessa peça através de sua sensibilidade, capaz de captar os mínimos murmúrios do pensamento e das emoções das personagens.

NO TEMPO DOS CANIVETES

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Depois de ter escrito este texto teatral, baseado no jornal estudantil "O Canivete" que circulou em Aquidauana, entre os anos de 1934 e 1936, fico me perguntando:

Será que esse grupo de jovens poderiam imaginar que seus escritos despertariam interesse, sessenta anos depois?

Poderiam ter consciência, naquela época, da importância documental que deixariam do tempo em que viviam?

Creio que sim!

Entretanto, conseguiram sobrepor décadas quando, sem nenhum compromisso com a linguagem erudita e povoando seus escritos com gírias e expressões da época, descreveram situações existenciais que se estavam na cortina do tempo.

Tudo isso nos aproxima, agora, dessa geração passada, fazendo-nos nostálgicos por não os conhecermos nesse tempo feliz de brilho e agitação.

Alguns, os encontramos, sem a vivacidade da juventude, circulando ainda pelas ruas de Aquidauana. Outros, partiram para jogge - ou para sempre - deixando esses registros inperedouros como fonte de suas lembranças de vida.

Espero que o texto, aliado ao desempenho e à mocidade do nosso elenco teatral, consigam nos transportar para esse mundo mágico e jovem de antigamente.

Na peça, a maioria dos nomes reais foram trocados para que os próprios personagens pudessem se encontrar no anonimato da sala de teatro, sem nenhum constrangimento, recordando o "tempo dos canivetes".

Relaxem!

Como acontece habitualmente a peça será encenada, sob a direção de Paulo, tendo como atores, os alunos do CERA (Centro de Educação Rural de Aquidauana) para os quais o teatro é opção de vida. Estimulados por Paulo, adolescentes acostumados ao cultivo da terra, encontram no teatro um estímulo para projetar-se além do espaço limitado da sala de aula, ao mesmo tempo que passam a conhecer melhor a história de sua cidade, de seu Estado. É reconfortante pensar que na paisagem sul-mato-grossense alguém, como Paulo Corrêa de Oliveira desperta a juventude para encontrar seu caminho, sua identidade, através de uma arte, como o teatro. A consciência da representação, como produto estético e também como fator de estímulo à criatividade, à inserção social, conferem ao teatro de Paulo Corrêa de Oliveira lugar de destaque no panorama de nossa Cultura e de nossa Educação.

RAQUEL NAVEIRA

COMENTÁRIO SOBRE A PEÇA TEATRAL "CANIVETE 34-36", DE AUTORIA DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA.

"Canivete 34-36", peça teatral de Paulo Corrêa de Oliveira, inspirou-se na publicação do jornal estudantil aquidauanense "O Canivete - literário, crítico e noticioso", que circulou nas férias, entre os anos de 1934 a 1936.

Como marcam época os jornais e as revistas! Registram fatos, costumes, estimulavam vocações, reforçam modismos e estilos, representam valores e ideais estéticos. Lembrei-me das revistas literárias brasileiras do modernismo, como "Anta" e "Festa", que lançou Cecília Meireles. Da "Nolgrandes" durante o concretismo: dos panfletos e manifestos. De Chacal e seus poemas nos mimeógrafos. Do jornal "Verve", do Rio de Janeiro, disposto a divulgar os poetas afastados do elo cultural das grandes cidades, extinto na era Collor. Do "Nicolau", da Secretaria de Cultura do Paraná. Da nossa bela "MS Cultura" (por que a Fundação de Cultura não retoma aquele projeto?). Do jornalzinho "O Pão", da Padaria Espiritual do Ceará, liderada pelo poeta Virgílio Maia. Do cartaz "Mulheres Emergentes", da Tânia Diniz, de Belô. Da "Kó embá Pytã", da Universidade Católica Dom Bosco, pela qual estamos lutando. Quantos estudos, amizades, afinidades, histórias, lembranças!

Vem o Paulo e lembra do "Canivete", dos estudantes, Décio Corrêa de Oliveira e Roberto Alves Corrêa de Aquidauana. Cria uma peça de costumes, um mosaico de recordações, revive tipos e locais da cidade como o maestro Mongelli, o Constantino, a Farmácia Dorval, o Cine Santa Cecília do Faniya Filho, o Clube XV de Agosto, o Bar Alvear.

Paulo capricha na pesquisa do vocabulário, do jeito de falar, gírias utilizadas pelos jovens dos anos 30. Explica o pensador latino, Horácio, em sua Arte Poética: "Como as florestas mudam de folhas do declinar dos anos, caem as folhas mais velhas, assim parece a velha geração das palavras e as que nasceram há pouco, à maneira das jovens, florescem e têm vigor". E ainda; "Muitas palavras, que já morreram, renascerão e morrerão muitas que agora estão em voga". O texto traz palavras e expressões interessantes como "retraia", "seleção das marchas", "marotelo", "pau de cabeleira", calomcianos", "catarrice", "queimar por você", "fleri", "bala rebuçada", blocos "Minoso Reseda", "Capacete de Aço" e "Colete Azedo", tudo regado a pinga "lanzarine". Como é bom sentir o dinamismo da língua portuguesa e sondar o uso que fizemos dela!

Por isso tudo "Canivete 34-36" é uma peça metapoética, nostálgica, saudosista. A volta ao passado de uma geração de jovens que sonharam, sofreram, desejaram aprender a amar, sofram de sua terra natal no esforço de construir o futuro. alguns voltaram, outros não. A vida continua como naquela floresta em que as folhas velhas caem e nascem outras ininterruptamente.

Por outro lado é uma peça atual, mostra ao jovem de hoje que é a sua vez de falar de seu próprio tempo, de marcar com palavras escritas, quem sabe, num jornalzinho.



Teatro é uma forma de expressar o seu talento e transmitir algo que possa estar presente no seu interior...
ADRIANA MARIA DA ROSA.



Com esta peça mostramos a nostagia do tempo passado. É super interessante...
CARLOS EDUARDO ROLIM



Teatro é tudo o que você pensa e um pouco mais...
CLÁUDIA REGINA A. MEDINA



Estou contente em representar a juventude dos meus antepassados...
CLEITON GOMES BARBOSA



"Canivete 34-36" nos faz refletir sobre tudo aquilo que fazemos, somos e vivemos... o que deixamos de passar em branco...
ERICO LEVI BACHES



Consigo atuar num tempo passado, mesmo no mesmo cenário...
FABIANO GRISON



Estamos mostrando um passado em que a juventude marcava de forma bem simples o seu presente...
GRAZIELA CÁCERES CARPEJANI



O ator deve fazer o melhor possível e ser gratificado por um simples aplauso da platéia.
JOEL S. JACQUES



Desconheço os canivetes de 1934 mas, no palco, me sinto um deles...
JOSÉ CARLOS J. RAMIRES



Relembramos alegremente os costumes da época, o jeito de pensar e de encarar as responsabilidades...
JÚLIO CESAR CABRAL NAZAR



Vamos conhecer o povo de décadas passadas e ter uma idéia dessa geração...
MARCOS ELI KOSWOSKI



Reviver e representar o passado é algo fascinante...
TOMAS ALVES DE SOUZA



O teatro torna-se realidade a partir do momento em que subimos no palco e representamos...
MARCIANO WOLLF



"O Canivete" foi, no passado, uma forma alegre e descontraída que os jovens daquela época inventaram para se comunicar...
MARIA ANDRÉA JULIANA



Conhecemos uma juventude de outra época, seus costumes e suas gírias.
NEDER SALLES DESIQUEIRA



Iluminador
JOÃO JOSÉ DA ROCHA NETO



PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA:

1977 - QUELÉ DO PAJEÚ.
1978 - ESTAMOS AÍ.
1979 - RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA.
1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.
1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIWÉU.
1982 - CARA E CORAGEM.

1983 - ERA UMA VEZ... CHEREZ.

Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

(Albana Xavier Nogueira)

1984 - UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES.
A peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

(Joana Neves)

1985 - Divina MS comédia.
Paulo Corrêa, num recanto de mundo, dentre "Pacusbovinuseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecimentos amados/questionados...

(Arnaldo Begossi)

1986 - Tempo de Tuuany.
Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essencia da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levarem a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos. Os três planos conjam-se para criar a unidade narrativa.

(Maria da Glória Sá Rosa)

1987 - Um trem para o Pantanal.
Alude, com sutileza, os vários estragos que uma modernização apressada, carente e planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.

(DEONISIO DA SILVA)

1988 - Fronteiridade
Fala das contraditórias situações ou mesmo questões sociais criadas pelos organizadores burocráticos e o despreparo em que se encontram perante uma assustadora arma de degradação: o tóxico.

(Cristina Matogrosso)

1989 - Dom Quixote, a peça.
Procure viver um sonho teatral de fantástico lirismo. Tudo começa e não termina na região da Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates e muitos desafios.

(Enilda Pires)

1990 - Terras Terena.
A peça retrata a vida desde que sairam do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

(Raquel Naveira)

1991 - O afeto que se encerra.
O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social.

(Idara Duncan)

1992 - Grau Crico Centenário.
É uma farse! Com muita leveza virgulada de cenas cômicas. Sob uma aparência infantil, ingênua, nas suas numerosas peças teatrais, Paulo tem profundidade abisseis. Passeia com leveza de pluma pela Psicologia, pela História, pelo Folclore. Transporta-nos à regiões oníricas.

(Heliophar A. Serra)

1993 - Morte Kaiowá.

É uma reflexão sobre a situação indígena no Brasil, que não é de hoje, e sim desde seu descobrimento. A desintegração inevitável das culturas mais puras e inocentes frente ao nosso mundo capitalista e selvagem.

(José Marcos Rossi)

DESTAQUE DOS PERSONAGENS

ADRIANA MARIA DA ROSA - Moça do véu branco
CARLOS EDUARDO S. ROLIM - Vadô - Cabrita - Pai - Anunciador
CLÁUDIA REGINA A. MEDINA - Deusa - Moça do véu preto - Mãe
CLEITON GOMES BARBOSA - Ator - Velho - Sacristão - Mané
ERICO LEVI BACHES - Anunciador - Homem do sino - Pai
FABIANO GRISON - Baleiro - Homem do sino
GRAZIELA CÁCERES CARPEJANI - Ondina - Mãe
JOEL SANCHES JACQUES - Filhinho - Anunciador - Filho
JOSÉ CARLOS J. RAMIRES - Roberto - Homem do calo - Anunciador
JÚLIO CESAR CABRAL NAZAR - Prefeito - Mocinho - Padre - Filho.
MARCOS ELI KOSWOSKI - Malfeitor - Anunciador - Pai.
MARCIANO WOLFF - Décio - Anunciador - Pai
MARIA ANDRÉA JULIANA - Francisca Mocinha - Mãe.
NEDER SALLES DE SIQUEIRA - Garoto - Filho.
TOMAZ ALVES DE SOUZA - Porteiro - Garçon - Anunciador.

JOÃO JOSÉ DA ROCHA NETO - Iluminação

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA - Texto e direção

SENAR
MATO GROSSO DO SUL
ESCOLA DE 2º GRAU - CERA
APRENDER
A FAZER
FAZENDO!

GRUPO TEATRAL DO CERA / SENAR - 1995



Iluminação: Márcio Pielke - Música: Jadson Alves dos Santos -
Texto e Direção: Paulo Corrêa de Oliveira

RAQUEL NAVEIRA

COMENTÁRIO SOBRE A PEÇA "MATE E VIDA TERERÉ" DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Uma das funções da literatura, segundo Raul Castagnino, é atingir o sinfronismo. Sincrônico é o temporal, o histórico, o preciso. Sinfrônico é o atemporal, o universal, o eterno. É a coincidência espiritual do homem de uma mesma época e lugar com o homem de todos os lugares e épocas. Só se alcança o sinfronismo através dos grandes temas filosóficos com a fé, a solidariedade, a busca da felicidade.

"Mate e vida tereré" é um trabalho sincrônico quando delimita bem suas diretrizes geográficas e históricas: encena a tradição de tomar mate em Mato Grosso do Sul; o drama dos ervais; a saga do gaúcho Tomás Laranjeira, que palmilhando a serra de Maracaju, observou as árvores de erva-mate e iniciou sua exploração, fundando a Companhia Mate Laranjeira, responsável pelo surgimento de várias cidades como Ponta Porã, Porto Murtinho, Nioaque e Bela Vista. Torna-se um trabalho sinfrônico quando enfoca o folclore; as lendas; os mitos vitais; a tragédia dos homens escravizados, mergulhados num "inferno verde", bruto e absurdo; seu clamor profundo e atual de liberdade e de justiça social.

As fontes de pesquisa citadas no final da peça revelam o laboratório de onde surgiram os quadros cênicos: a prosa do historiador Otávio Gonçalves Gomes, dos escritores Elpídio Reis e Hernâni Donato; a poesia de Rubens de Aquino; o puro folclore de Hélio Serejo.

Vale ressaltar a enorme importância do romance "Selva Trágica", de Hernâni Donato e da obra dedicada ao estudo sociológico da fronteira de Hélio Serejo, notadamente "Vida de Erval" e "Homens de Aço", que provam com maestria a fugacidade dos empreendimentos humanos: o poder terreno é ilusão verde que se dissolve na mata. Restam as lembranças e os costumes de um povo.

Assim, Paulo Corrêa de Oliveira, nosso dramaturgo humanista, registra e resgata com seu teatro útil, didático e lírica, mais esse grande tema regionalista e universal.

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

FALANDO DA VIDA, DO MATE E DO TERERÉ.

Este texto teatral procura resgatar do esquecimento o ciclo da erva-mate (1883/1947).

Foi um ciclo econômico que talvez não tenha muito significado para a economia brasileira, porém, para Mato Grosso do Sul, representa um grande momento histórico. Ao lado da importância econômica, se sobrepõe a sedimentação cultural do mate.

Até os dias de hoje, as novas gerações sul-mato-grossense rendem culto à tradição da roda do tereré.

Com bom humor, sem perder o sentido da tragédia, que também existiu, convidamos a todos os espectadores para viajarem por esse mundo pitoresco e histórico da erva-mate, o mundo fronteiriço Brasil/Paraguai de outrora.

DUDA PORTOLANZA

ERVA-MATE: DE SATÂNICA A SANTIFICADA

Condenada a princípio, a Ilex paraguariensis acabou conquistando a aprovação de todos.

Até os idos de 1800 a erva-mate foi considerada uma verdadeira "erva do diabo", apelido que ganhou do padre jesuíta Antônio Ruiz de Montoya.

Com um potente efeito diurético, o uso da erva causava nos índios uma incontrolável vontade de urinar. Isso não feria a doutrina católica desde que a vontade não se manifestasse durante os sermões - o que invariavelemente acontecia. Para os padres, era inadmissível que as constantes "batidas em retirada" dos indígenas os deixassem fora das missas, quando tanto precisavam ser catequizados...

Também as autoridades espanholas reclamavam do "vício" que ela representava. E o Governador da Província do Paraguay, Hernando Arias de Saavedra, chegou a proibir sua comercialização. Quem bebesse em público pagava 15 dias de cadeia e multa de 10 pesos.

Mas, ainda que o mate fosse visto pelos jesuítas com características diabólicas, foram justamente eles os principais responsáveis pela sua expansão em solo brasileiro. Tido como um potente energizante que aumentava a resistência dos índios, era um excelente tônico que permitia aumentar o ritmo do trabalho indígena com menos fadiga. O hábito de tomar mate dava aos selvícolas e aos colonizadores grande resistência muscular para enfrentar longas caminhadas mato adentro, com maior disposição. E estando também os jesuitas interessados em desbravar nossas matas, a "erva do diabo" acabou sendo beatificada por volta de 1820.

Bem antes disso, a planta já era usada como energizante pelas primitivas civilizações do Peru, que faziam parte do Império Inca - provavelmente os primeiros a descobrir as qualidades da erva-mate.



ABÉRCIO A. R. AQUINO - Assim como a alimentação é vital para o corpo, assim a arte de representar também é vital para se sonhar.



ALEXANDRINO A. GARCIA - No teatro você se torna uma pessoa desinibida, consegue uma maior liberdade de expressão.



ALEX C. MACIEL - Representar não é apenas levar uma mensagem ao público, mas sim viver e sentir as emoções que ela traz.



ELBIO R. GAZOZO - Essa peça traz um pouco da história de Mato Grosso do Sul, além de ser muito divertida. É uma experiência nova para mim.



FABIANO MULLER - Teatro? Algo novo e desconhecido que vamos tentar fazer.



GRAZIELA C. CARPEJANE - Buscamos lá, nas raízes históricas da erva-mate, a justificativa de um prazer atual: o tereré.



LUCIANO L. MATOSO - Devemos refletir o que nós fomos no passado. O teatro é importante porque nos pode mostrar isso.



LUIZ PAULO VIEIRA - O teatro é para mim uma nova vida. A gente incorpora novas pessoas no nosso viver. Conhecemos novos horizontes.



MITIKO L. TETSUYA - "Óia eu aqui!... na Vida e Mate Tereré."



NELMA REGINA BUENO - O teatro é o retrato da realidade vista através da arte de representar.



OSCAR C. NETO - Quando se representa, deve-se esquecer sua real personalidade, deve-se admitir uma outra, embora fictícia.



ROBERTO P. CAMARGO - Teatro vem ser a arte de conquistar a platéia.



RONIE B. LIMA - Esta peça vem contar um pouco dos costumes de nossa região.





ROSEMARY S. SALOMÃO - O teatro se tornou o único espaço onde consigo expressar meus sentimentos e a minha liberdade pessoal.



WALDENIO A. DE ARAÚJO - Teatro não é só uma arte, mas uma inspiração que resgata e realiza conquistas.



MÁRCIO PIELKE - (ILUMINADOR) - Fazer teatro é viver o cotidiano do que você não é.



JADSON A. DOS SANTOS - (MÚSICO) - Vamos reviver a música da região, uma das culturas mais fascinantes e originais do Paraguai.

PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO TEATRAL DO CERA:

1977 - QUELÉ DO PAJEÚ.
1978 - ESTAMOS AÍ.
1979 - RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA.
1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.
1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIWÉU.
1982 - CARA E CORAGEM.
1983 - ERA UMA VEZ... XEREZ.

Nele se bifurcam e se confundem o lendo e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade, personagem que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

(Albana Xavier Nogueira)

1984 - UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES.
A peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

(Joana Neves)

1985 - DIVINA MS COMÉDIA.
Paulo Corrêa, num recanto de mundo, dentre "Pacusbovinuseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecimentos amados/questionados...

(Arnaldo Begossi)

1986 - TEMPO DE TAUNAY.
Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essencia da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos. Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

(Maria da Glória Sá Rosa)

1987 - UM TREM PARA O PANTANAL.
Alude, com sutileza, os vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho. Caipiras, respeitosos e tranquilos, deram lugar a chusmas de mal educados que nem fila respeitam.

(Deonísio da Silva)

1988 - FRONTEIRIDADE
Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos. Mas, "Fronteiridade" sabe falar de tudo isso de mansinho, como "quem nada quer" e se manifesta de forma agradável para todas as idades.

(Cristina Matogrosso)

1989 - DOM QUIXOTE, A PEÇA.
Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo. Tudo começa e não termina na região da Mancha, com cavaleiros andantes, bruxas, feiticeiros, donzelas encantadas, combates e muitos desafios.

(Enilda Pires)

1990 - TERRAS TERENA
A peça retrata a vida desde que saíram do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

(Raquel Naveira)

1991 - O AFETO QUE SE ENCERRA
O texto da peça, permeado por cantigas, girias, ditos populares e pontuada pelo hinário cívico, autentica o autoritarismo, a abnegação, o preconceito, a discriminação, o ufanismo que impregnavam o comportamento da época. O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social.

(Idara Duncam)

1992 - GRAN CIRCO CENTENÁRIO
Numa homenagem especial à Aquidauana, no seu 1º Centenário, o aquidauanense Paulo Corrêa de Oliveira escreveu a peça teatral: Gran Circo Centenário.
É uma farsa! Com muita leveza virgulada de cenas cômicas.

(Hellophar A. Serra)

1993 - MORTE KAIOWÁ
É uma reflexão sobre a situação indígena no Brasil, que não é de hoje, e sim desde seu descobrimento. A desintegração inevitável das culturas mais puras e inocentes frente ao nosso mundo capitalista e selvagem.

(José Marcos Rossi)

1994 - CANIVETE 34-36
Inspirou-se na publicação do jornal estudantil aquidauanense "O Canivete - literário, critico e noticioso", que circulou nas férias, entre os anos de 1934 e 1936. É uma peça metapoética, nostálgica, saudosista. A volta ao passado de uma geração de jovens que sonharam, sofreram, desejaram aprender a amar, saíram de sua terra natal no esforço de construir o futuro, alguns voltaram, outros não. A vida continuou como naquela floresta em que as folhas velhas caem e nascem outras ininterruptamente.

(Raquel Naveira)

PERSONAGENS:

ABÉRCIO A. R. AQUINO: São Pedro - Tomaz - Pai - Peão
ALEXANDRINO A. GARCIA: Ermano 1 - Patrón - Fronteiriço - Peão.
ALEX C. MACIEL: Meia-Bunda - Boca - Pytã
ELBIO R. GAZOZO: Etabaetê - Ernesto - Casimiro
FABIANO MULLER - Guiracá - Caraí - Delegado - Publito
GRAZIELA C. CARPEJANI: Flora
LUCIANO L. MATOSO: Bugio - Frei Antônio - Choié - Isaque
LUIZ PAULO VIEIRA: Protagonista (Narrador)
MITIKO L. TETSUYA: Jornaleira - Filha
NELMA REGINA BUENO: Mãe
OSCAR C. NETO: Ermano 2 - Filho - Turista - Peão
ROBERTO P. CAMARGO: Mestre
RONIE B. LIMA: Arauto - Peão
ROSEMARY S. SALOMÃO - Yari
WALDENIO A. DE ARAÚJO - São João - Patrão - Jeiovinha - Peão
MÁRCIO PIELKE - Iluminador
JADSON A. DOS SANTOS - Músico
PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA - texto e direção.

SENAR
MATO GROSSO DO SUL
ESCOLA DE 2º GRAU - CERA
APRENDER
A FAZER
FAZENDO!

SENAR
MATO GROSSO DO SUL

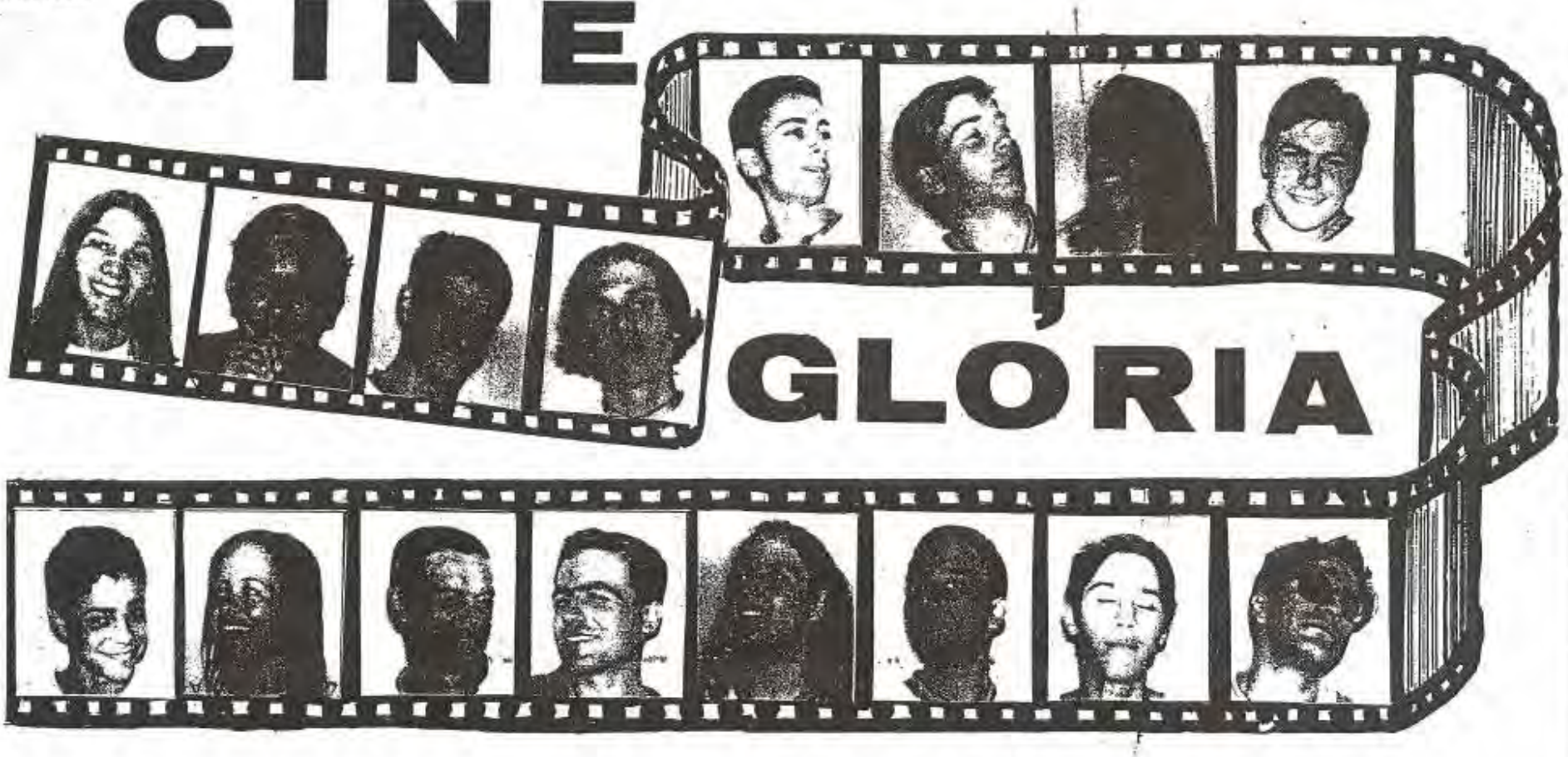
Serviço Nacional de Aprendizagem Rural
Administração Regional de Mato Grosso do Sul

Escola de 2º Grau "CERA"

GRUPO TEATRAL DO CERA / 1996

apresenta:

CINE GLÓRIA



NÍVIO SALVADOR MONTEIRO: Iluminador - SILIÃO GALTER BORBA: Operador de som

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA: Texto e direção

"Cine Glória"

Talvez por eu ter sido uma das mais assíduas frequentadoras do nosso Cine Glória e ter participado de sua inauguração, recebi a incumbência, ou seja, a honra de apreciar a presente peça teatral do renomado autor e teatrólogo Paulo Corrêa de Oliveira.

Para os aquidauanenses da minha geração, o Cine Glória foi um marco na nossa infância e adolescência. Acompanhamos sua construção e, ali estávamos, eufóricos, na sua construção com o filme "Ao Sul de Pago Pago". Lembro-me que todas as crianças, parentes do Décio, sentamos na primeira fila para que ninguém ficasse na nossa frente, resultado: saímos todos com o pescoço duro de tanto olhar para cima...

Com sua sensibilidade, Paulo embarca na comemoração dos cem anos da arte do cinema e presta carinhosa homenagem a Décio, baluarte do cinema em nossa cidade e, ainda, ao mestre do teatro, Rubens Corrêa, que também viveu seu "Cinema Paradiso".

Apesar de histórica, não se trata de uma peça saudosista ou nostálgica, pois o cinema é atemporal e é maravilhoso podermos acompanhar sua evolução através da teatralização dos filmes, estabelecendo a dicotomia cinema-teatro.

Na peça "Cine Glória", Paulo continua fiel a sua linha temática, encontrando inspiração em sua cidade ou região. Outra constante nas peças criadas e dirigidas por ele e encenadas pelo Grupo Teatral do Cera/Senar é o "sistema curinga" de interpretação, onde os atores representam vários personagens, enfatizando a objetividade do personagem em ves da subjetividade do ator.

A atemporalidade está presente na peça quando o autor insere, nos filmes antigos, diálogos e músicas atuais.

A parte triste fica pela decadência e encerramento do Cine Glória que tanta alegria nos proporcionou durante algumas décadas.

Teatro e Cinema, duas artes distintas e unidas pela fonte comum que é a Literatura. Duas artes, uma prestando homenagem à irmã mais nova. Homenagem mais do que merecida pois, enquanto o teatro alcança um número limitado de pessoas, o cinema é (ou era) frequentado por quase a totalidade dos habitantes das cidades. E, mesmo com a extinção dos cinemas, a arte continua viva através da televisão.

GLORY GIRARD CARNEIRO

Templo da Cultura

Quis escrever um texto teatral falando do Cine Glória, o templo cultural das velhas gerações que povoaram Aquidauana.

Na minha cabeça, e nas minhas lágrimas, a lembrança do filme italiano "Cinę Paradiso" de Giuseppe Tornatore, reconstituição lírica da infância vivida na província, Giancaldo, na Sicília.

Como fantasia e entretenimento, o cinema ocupou uma missão importantíssima de levar a arte aos recantos mais distantes e esquecidos do mundo.

Acredito que o Grupo Teatral do Cera/Senar vai conseguir, falando do cinema, levar esse espírito de alegria às platéias de agora, e às platéias mais antigas, uma doce lembrança de outrora...

Cem anos da arte do cinema!

Nas comemorações, uma saudade: os velhos cinemas do interior fecharam suas portas.

Muitas cidades que tinham seus cinemas como apoio cultural do seu cotidiano, apagaram suas luzes.

Essa é a motivação de "Cine Glória", uma peça alegre, irreverente às vezes, relembrando alguns gêneros cinematográficos, mas, com uma leve dose de nostalgia pela decadência e morte dos velhos prédios que cintilavam nas noites interioranas de outrora.

Vamos invocar os fantasmas... atores... atrizes... imagens que o tempo levou...

PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA



PERSONAGENS:

ANDRÉIA F. SANTOS: Frances - Ninon - Narradora
CARLOS H. M. AQUINO: Faminto 2 - King Kong - Comanche 3 - Boy - Ramon
DANIELA G. CORRÊA: Narradora - Fay - Natalie - Luiza
FABRÍCIO A. SANTANA: Victor - Scarlett - John - Agustin
HANS P. OSERNHAGEN - Rhett - Comanche 1 - Narrador - Arturo
JANE A. M. PEREIRA: Narradora - Jane - Dolores - Helena
JOSÉ A. C. SILVA: John - Narrador - Comanche 2 - Julieta
JULIANO BARRIOS: George - Comanche 6 - Narrador - Nuno
LEANDRO LÓSS: Carlitos - Jeffrey - Romeu - Narrador
LUCIANE S. POLICARPO: Olympe - Narradora - Libertad - Consuelo
ROBERTO M. SILVA: Frank - Comanche 4 - Narrador - Professor - Guilherme
RODRIGO R. MELLO: Robert - Comanche 8 - Tarzan - Pedro
RONIE B. LIMA: Narrador - Comanche 7 - Cantinfias
SÉRGIO R. SILVA: Faminto 1 - Bruce - Comanche 6

NÍVIO SALVADOR MONTEIRO: Iluminador
SILIÃO GALTER BORBA: Operador de som
PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA: Texto e direção

Serviu de subsídio ao presente texto teatral a obra: "Décio Corrêa d'Oliveira: Alinhavador do insólido cotidiano" de Arnaldo Begossi e Mário Baldo.

NA FOTO O GRUPO TEATRAL DO CERA

DEPOIMENTOS



ANDRÉIA F. SANTOS - O teatro consegue mostrar, em poucos minutos, todos os desejos, paixões, conflitos e sonhos da humanidade.



CARLOS HENRIQUE M. AQUINO - Nossa peça mostra filmes que já aconteceram, mas, com outros atores.



DANIELA G. CORRÊA - Vamos representar o mundo do cinema, um mundo cheio de magia e sonhos.



FABRÍCIO A. SANTANA - O teatro para mim é o mesmo que ver nascer um novo céu em uma nova terra.



HANS P. OSERNHAGEN - No mundo da imaginação, você se liberta da vida material e passa para as pessoas fantasias em forma de espetáculo.



JANE APARECIDA M. PEREIRA - Fico triste com a morte do cinema do interior. Nós tentaremos trazer de volta essas lembranças.



JOSÉ A. C. SILVA - Ser alguém que não sou, me é possível no transcorrer da representação teatral.



JULIANO BARROS - O teatro nos faz sentir emoções novas e dá uma visão diferente do mundo.



LEANDRO LÓSS - Daremos vida à alma do artista que cada um possui dentro, colocando mais emoção no cotidiano.



LUCIANE S. POLICARPO - Vou fugir da realidade, numa personagem que não sou eu.



ROBERTO M. SILVA - O teatro se veste de alegria, música, cor e dança.



RODRIGO R. MELLO - No teatro vamos reviver fantasias, as mais ocultas.



RONIE B. LIMA - Vamos contar a história do próprio cinema.



SÉRGIO R. SILVA - Fazer teatro é um relaxamento. Também nós vamos nos divertir, vivendo o mundo da arte e da imaginação.



NÍVIO S. MONTEIRO (Iluminador) - Vamos fazer uma coisa nova e emocionante.



SILJÃO G. BORGA (Operador de som) - A ficção vai ser transformada em realidade visual e musical.

Peças apresentadas pelo grupo teatral do Cera:

1977 - QUELÉ DO PAJEÚ
1978 - ESTAMOS AÍ
1979 - RETIRADA DA LAGUNA, REVIVIDA
1980 - QUEM OUVIR, FAVOR AVISAR.
1981 - DE UM POVO HERÓICO, O BRADO KADIWÉU
1982 - CARA E CORAGEM
1983 - ERA UMA VEZ... XEREZ

Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade, personagens que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte.

(Albana Xavier Nogueira)

1984 - UM CERTO CAPITÃO SILVINO JACQUES

A peça contem uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

(Joana Neves)

1985 - DIVINA MS COMÉDIA

Paulo Corrêa, num recanto de mundo, dentre "Pacusbovinusseres" chamado Aquidauana, aquista nas "estações de Dante", seus conhecimentos amados/questionados...

(Arnaldo Begossi)

1986 - TEMPO DE TAUNAY

Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos. Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

(Maria da Glória Sá Rosa)

1987 - UM TREM PARA O PANTANAL

Atude, com sutileza, os vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho.

(Deonisio da Silva)

1988 - FRONTEIRIDADE

Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos.

(Cristina Matogrosso)

1989 - DOM QUIXOTE, A PEÇA

Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo.
(Enilda Pires)

1990 - TERRAS TERENA

A peça retrata a vida desde que saíram do Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

(Raquel Naveira)

1991 - O AFETO QUE SE ENCERRA

O autor projeta o mundo da educação extrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-se no contexto social.

(Idara Duncam)

1992 - GRAN CIRCO CENTENÁRIO

É uma farsa! Com muita leveza virgulada de cenas cômicas.

(Hellophar A. Serra)

1993 - MORTE KAIOWÁ

É uma reflexão sobre a situação indígena no Brasil, que não é de hoje, e sim desde seu descobrimento.

(José Marcos Rosa)

1994 - CANIVETE 34-38

É uma peça metapoética, nostálgica, saudosista. A volta ao passado de uma geração de jovens que sonharam, sofreram, desejaram aprender a amar, saíram de sua terra natal no esforço de construir o futuro, alguns voltaram, outros não.

1995 - MATE E VIDA TERERÉ

"Mate e Vida Tereré" é um trabalho sincrônico quando delimita bem suas diretrizes geográficas e históricas: encena a tradição de tomar mate em Mato Grosso do Sul; o drama dos ervais; a saga do gaúcho Tomás Laranjeira...

(Raquel Naveira)

SENAR
MATO GROSSO DO SUL
Escola de 2º Grau CERA
O fortalecimento da cidadania pela construção do saber
Rodovia Aquidauana CERA km 12 Caixa Postal 25
Fones: (067) 241 4250 / 241 4251 FoneFax: (067) 241 2367
79.200-000 - Aquidauana - Mato Grosso do Sul
Visite-nos pela internet: http://www.ala.net.com.br/com/cera


grupo
teatro
do cera
20 anos
1997
APRESENTA
ALEGRIA
SENAR
Escola de 2º grau
CERA
Banos
marcos cezar lothamer
iluminação
paulo corrêa de oliveira
texto e direção

[illegible]

Vilma Bogossi

O texto da peça *Alegria* revela-se assim para Rubens Corrêa - de quem é realmente a alegria - entretanto para quem o lê, esta alegria não correga consigo o gozo, o extasiante - antes um fio tênue de sorriso, que se esmorece por um debulhar de água dos olhos e um doído fundo no coração - a dita nostalgia.

Apreciar o texto do escritor Paulo Corrêa é enveredar por uma trilogia circunscrita a Aquidauana, Rubens Corrêa e ao próprio Paulo. Dela - cidade - emana o cavaleiro andante - Rubens - que cavalga, veleja, voa no seu realizar, produzir, no seu ofertar. Para ela retorna o cavaleiro errante, na certeza infinita da sua eterna estrela Guia. E esse ir e vir orgulhado por aquele que o é de "ossos e ofício" - o aquidauanense Paulo.

Neste texto, Paulo resgata para Aquidauana, quiçá para Rubens, aquilo que durante a vida real do artista parece ter ficado meio mal resolvido : Rubens, o grande ator, mas sempre um aquidauanense; Aquidauana a cidade de Rubens, aquela que o teve e que a têm para sempre como um dos seus.

Entremeando este início e fim - O TEATRO : - através do teatro vai o nosso "escriba" tecendo o Homem Rubens - o seu pensar, o seu gostar, o seu acreditar. É um entrelaçar, um comungar do Homem Ser, do Homem'Artista, do Homem'Arte - o Artista vira a arte que realiza.

Vi, por três vezes, Rubens Corrêa no teatro. Todas em Aquidauana. Nelas sempre entre ele e a platéia realizava-se uma comunhão de êxtase - o conteúdo que emanava dos textos por ele trabalhado e a interpretação que dava a eles, ia realmente muito além da representação.

E, sobretudo a última espetáculo que presenciei, quando ele veio dizer aos aquidauanenses o "seu roteiro de lembranças sobre esta cidade", porque ela fazia então 100 anos de existência - apesar de não ter vivido nesta cidade juntamente com Rubens, pois cheguei muito depois da sua ida - experimentei a comoção do dizer/representação com as tantas pessoas que compartilharam da sua convivência. Realmente Rubens por todos os séculos dos séculos obrigada por você existir.

Se Rubens é um grande motivo, uma justa causa, uma mais que adequada motivação para quem como Paulo utiliza-se do teatro para historiar as coisas, os fatos, as gentes que o circundam - devemos a ele Paulo através dos seus longos anos de escrever e dirigir peças, a montagem do nosso universo pantaneiro/aquidauanense. Sem você, oh ! nosso artista/escritor Paulo, não teríamos a dimensão de mundo que você nos ofertou. Muito do respeito que tenho por essa terra e por essa gente, devo a VOCÊ. Obrigada Paulo, pelos séculos dos séculos, obrigada.

[illegible]

Raquel Naveira

A alegria é o título da peça teatral de Paulo Corrêa de Oliveira a ser encenada pelo Grupo Teatral CERA.

Trata-se de uma homenagem ao grande artista do teatro brasileiro, nascido em Aquidauana, em 1931 e falecido no Rio de Janeiro, em 1996, Rubens Corrêa.

A peça-tributo tem em Rubens Corrêa, esse "atleta das emoções"; esse símbolo da arte elevada da palavra; esse intérprete cheio de compaixão; capaz de "sentir a dor do outro", o mote central, que torna o trabalho de Paulo importante, sério, imprescindível.

Paulo mistura lembranças da infância de Rubens Corrêa, sua biografia a trechos e comentários de obras de Shakespeare e Jorge de Andrade. Poemas, músicas, encenações dramáticas.

Que belo encontro de aquidauanenses! Paulo, o educador por excelência, o dramaturgo cômico e lírico e Rubens, o ator refinado e culto. Um encontro fecundo de duas pessoas que pertencem a mesma família Corrêa e a família universal do circo, do palco, dos saltimbancos. Quanta alegria! Uma alegria que nos leva às lágrimas e que dói.

[illegible]

Paulo Corrêa de Oliveira

Procuramos com este texto "Alegria" contar um pouco da vida de Rubens Corrêa, o grande ator de teatro, nascido em Aquidauana e falecido, no Rio de Janeiro, em 1996.

Utilizamos vivências, recortes, entrevistas e fragmentos de peças vividas por Rubens. É, portanto, uma colagem de textos dramatizados e organizados para prestar essa homenagem ao ator.

No interpretação, falando como diretor do trabalho, não nos movemos uma linha fiel realista às personalidades retratados. Tratando-se de pessoas reais, algumas mortas outras ainda vivas, deixamos aos atores - que não as conheceram - interpretá-las conforme sua sensibilidade, direcionadas para um tom de alegria geral.

Para o papel de Rubens, não buscamos no ator nenhuma semelhança física ou de interpretação com o homenageado. É tudo uma criação teatral de emoção, de alegria!

Alegria, aliás, parece ser a mensagem que Rubens sempre quis nos impregnar, embora trabalhando, a maioria das vezes, com temas bastante dramáticos. Alegria torna-se sinônimo de "o espetáculo deve continuar, aconteça o que acontecer". Portanto, ainda que no teatro uma lembrança nostálgica possa nos trazer lágrimas de emoção: A vida continua !... Alegria !... Alegria !...





adriana

Teatro é a arte de expressar um personagem imaginário.



alysson

Com o teatro temos a oportunidade de reviver emoções do passado.imaginário.



carlos

O teatro é uma forma de homenagear uma grande pessoa que foi Rubens Corrêa. Eu me sinto muito feliz fazendo parte desta peça.



cássia

Representar é mostrar o melhor de você que estava escondido.



daniela

O teatro traz novas emoções a cada momento, e para esse mundo queremos transportar todos que nos assistem.



gardel

Alegria ,fazendo teatro pela primeira vez. Alegria, trabalhando junto com meu irmão. Alegria, uma peça sobre um grande ator.



george

Teatro é a arte,na qual o homem expressa suas emoções e experiências e se identifica com os personagens.



jane

Vamos demonstrar a alegria de uma pessoa ao descobrir a mágica de encenar.



josé

Para mim é uma honra representar parte da história de alguém como Rubens Corrêa.



juliano

Eu me considero uma pessoa privilegiada retratando a vida do ator Rubens Corrêa.



silião

No teatro me sinto muito calmo, solto, porque é onde posso deixar de lado os problemas e preocupações do dia-à-dia.



thiago

O teatro tem o poder de fazer ser o que você não é, e de fazer acontecer o que na realidade nunca seria possível.

depoimentos

paulo corrêa de oliveira
Texto e direção



marcos

Iluminador

personagens

adriana gonçalves dias
Escriba - Adélia - Cleide - Helen

alysson m. wanderley
Mordomo - Estevinho - Escriba - Cláudio - Tom

carlos henrique m. aquino
Estêvão - Tonico - Anunciador - Escriba

cássia teixeira
Anita - Maria Clara - Júlia

daniela garcia corrêa
Mãe - Catarina - Amélia - Escriba

gardel barrios
Declamador - Escriba - Hamlet

george m. m. lothamer
Cinematógrafo - Padre - Ricardo

jane aparecida m. pereira
Silvia - Lourdes - Escriba - Adélia

josé arcivaldo
Rubens - Antenor - Pedro - Artaud

juliano barrios
Barão - Escriba - Nakaiama - Espiquer

silião g. borba
Anunciador - Ênio - Jair

thiago colegã abdo
Astrólogo - Irmão de Silvia

marcos cezar lothammer
Iluminador

peças apresentadas pelo grupo teatral do cera

1977 *Quelé do pajéu*

1978 *Estamos Aí*

1979 *Retirada da Laguna, Revivida*

1980 *Quem ouvir, favor avisar*

1981 *De um povo heróico, o brado Kadiwéu*

1982 *Cara e Coragem*

1983 *Era uma vez Xerez*

Nele se bifurcam e se confundem a lenda e a história, o passado e o presente, a fantasia e a realidade, personagens que edificaram o nosso passado histórico e personagens que arquitetaram a história de hoje habitam a mesma dimensão atemporal da arte

1984 *Um Certo Capitão Silvino Jacques* *(Albana Xavier Nogueira)*

A peça contém uma grande densidade histórica e dá margem a uma rica discussão e aponta para novos temas que demandariam novas pesquisas.

1985 *Divina MS Comédia* *(Joana Neves)*

Paulo Corrêa, num recanto do mundo, dentre "Pacushovianisseres" chamado Aquidauana, aquilata nas "estações de Dante", seus conhecidos amados/questionados...

1986 *Tempo de Taunay* *(Arnaldo Begossi)*

Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida política, do escritor e do soldado como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos. Os três planos conjugam-se para criar a unidade narrativa.

1987 *Um Trem para o Pantanal* *(Maria da Glória Sá Rosa)*

Alude, com sutileza, os vários estragos que uma modernização apressada, carente de planejamento inteligente, deixou no caminho.

1988 *Fronteiridade* *(Deonísio da Silva)*

Revela através da piada, do riso - o medo, o desconforto de viver uma época onde os valores se encontram tão invertidos.

1989 *Dom Quixote, a Peça* (Cristiana Matogrosso)

Procura viver um sonho teatral de fantástico lirismo

1990 *Terras Terena* *(Enilda Pires)*

A peça retrata a vida desde que saíram de Grande Chaco (fins do século XVIII) até seu assentamento definitivo entre os rios Aquidauana e Miranda, em Mato Grosso do Sul. A saga de um povo que tem seus costumes, suas lendas, seus brios e se vê roto, andrajoso, aculturado.

(Raquel Naveira)

1991 *O Afeto que se Encerra*

O autor projeta o mundo da educação estrapolando suas próprias fronteiras e submete a reflexão pedagógica à política, inserindo-a no contexto social.

(Idara Duncam)

1992 *Gran Circo Centenário*

O É uma farsa | Com muita leveza virgulada de cenas cômicas.

(Heliophar A. Serra)

1993 *Morte Kaiowá*

É uma reflexão sobre a situação indígena no Brasil, que não é de hoje, e sim desde seu descobrimento.

(José Marcos Rossi)

1994 *Canivete 34 - 36*

É uma peça metapoética, nostálgica, saudosista. A volta ao passado de uma geração de jovens que sonharam, sofreram, desejaram aprender a amar, saíram de sua terra natal no esforço de construir o futuro, alguns voltaram, outros não.

(Raquel Naveira)

1995 *Mate e Vida Tereré*

"Mate e Vida Tereré" é um trabalho sincrônico quando delimita bem suas diretrizes geográficas e históricas: encena a tradição de tomar mate em Mato Grosso do Sul; o drama dos ervais; a saga do gaúcho Tomás Laranjeira...

1996 *Cine Glória* *(Raquel Naveira)*

Apesar de histórica, não se trata de uma peça saudosista ou nostálgica, pois o cinema é atemporal e é maravilhoso podermos acompanhar sua evolução através de teatralização dos filmes, estabelecendo a dicotomia cinema-teatro.

(Clory Girard Carneiro)

SENAR
FRONTEIRA
ESCOLA DE 2º Grau CERA
AQUIDAUANA - MS
editoração gráfica
luciano justiniano